Franz von Stuck

1863-1928

Eros & Pathos



VAN GOGH MUSEUM

19th-century Masters - 5

Franz von Stuck

Eros & Pathos

Van eenvoudige molenaarszoon tot 'kunstenaarsvorst' in München: de loopbaan van Franz von Stuck (1863-1928) is de droom van elke kunstenaar. Nadat de jonge Stuck met zijn eerste grote schilderij, *De paradijswachter*, veel opzien had gebaard, stond hij plotseling midden in de belangstelling.

Met werken als *Sfinx* of *De Zonde* sloot hij aan bij de symbolistische thema's van zijn tijd. Stuck verbeeldde vooral de erotiek en de dramatische passie van deze onderwerpen. Door de vlakke, decoratieve composities en de nadruk op de essentie, zonder overvloedige details, is zijn kunst ook nu nog actueel.

Deze eerste Nederlands- / Engelstalige monografie over Franz von Stuck geeft een volledig overzicht van zijn vroege successen tot zijn late werk. Behalve talrijke illustraties van schilderijen en beelden bevat de publikatie ook interieurfoto's van de imposante Villa Stuck, die door de veelzijdige kunstenaar werd ontworpen als een 'Tempel der Schoonheid'.

Eros & Pathos

From humble miller's son to 'prince of artists' in Munich: the career of Franz von Stuck (1863-1928) is the dream of every artist. After the young Stuck caused a stir with his first major painting, *The guardian of paradise,* he was suddenly the centre of attention.

In works such as *Sphinx* and *Sin* he reflected the Symbolist themes of the age, concentrating on the erotic and highly dramatic aspects. The flat, decorative compositions and the focus on the essential, without superfluous detail, ensure that his art is still relevant today.

This first monograph on Franz von Stuck in Dutch / English provides a complete overview from his early successes to his late work. In addition to numerous illustrations of paintings and sculptures, it includes photographs of the interior of the imposing Villa Stuck, which was designed by the versatile artist as a 'Temple of Beauty'.



Franz von Stuck 1863 - 1928

Franz von Stuck

1863 - 1928

Eros & Pathos

Edwin Becker

Van Gogh Museum, Amsterdam

Waanders Uitgevers, Zwolle

19th-century Masters - 5

Inhoud

Inleiding 5

Eros & Pathos 7

Allegorie en symboliek 7
Tussen paradijs en inferno 10
Het poëtische landschap van de ziel 17
De kunst bloeit 18
Eros - Het eeuwige raadsel: de vrouw 19
Pathos - De kracht en de schoonheid van het lijden 25
Ik sluit mij in mezelf op 28

Catalogus 33

Chronologie 99

Bibliografie 101

Contents

Introduction 5

Eros & Pathos 7

Allegory and symbol 7
Between paradise and inferno 10
The poetic landscape of the soul 15
Art blossoms 17
Eros - Woman: the eternal enigma 18
Pathos - The power and beauty of suffering 24
I lock myself up in myself 26

Catalogue 33

Chronology 100

Bibliography 101

Cover illustration
Cat. 40
Franz von Stuck
Wounded Amazon (Gewonde Amazone)
1904
Van Gogh Museum, Amsterdam

Inleiding

Franz von Stuck, die was opgeklommen tot 'kunstenaarsvorst', raakte aan het eind van zijn leven steeds meer geïsoleerd en werd na zijn dood in 1928 bijna doodgezwegen. Pas na de heropening van de Villa Stuck in 1968 keerden Stuck en zijn werk weer terug in de belangstelling. Zijn oeuvre was toen niettemin nog steeds omstreden.

Vaak werden Stucks zin voor uiterlijke schoonheid bestempeld als een holle façade en zijn zinnelijke en gepassioneerde onderwerpen als te gechargeerd. Men bekritiseerde het Dyonisische karakter van zijn personages, die door hun symboolwaarde boven de 'normale' mens verheven waren. Dit werd gezien als een tendentieuze ontwikkeling waarbij Stucks 'Reich der Schönheit' door een ander, catastrofaal 'Reich' verruild zou worden. Vele critici spraken kortom van een oppervlakkige erotiek of een gevaarlijk pathos.

Door deze typeringen werden Stucks werken zelf onvoldoende op hun waarde geschat en ten onrechte afgedaan als getuigenissen van een voorbije tijd. Zijn symbolistische thema's fungeerden immers als een dekmantel om de hartstochtelijke liefde of de strijd tussen man en vrouw weer te geven, onderwerpen die altijd actueel zullen blijven. Ook schilderkunstig is zijn kunst beslist innovatief te noemen. De vlakke, decoratieve composities en a-perspectivische opbouw van zijn schilderijen gaven een belangrijke impuls tot het ontstaan van de 'moderne' kunst.

De tentoonstelling in het Van Gogh Museum, de eerste retrospectieve buiten het Duitse taalgebied, biedt de kans om nu, enkele decennia later, met een onbevooroordeelde blik Stucks werk te aanschouwen. Behalve een representatieve keuze van zijn schilderijen worden ook zijn sculpturen en enkele meubels gepresenteerd: Stuck was namelijk geobsedeerd door het *Gesamtkunstwerk.* Het essay in deze catalogus richt zich voornamelijk op de periode tot 1905, het jaar waarin Stuck geadeld werd. Zijn belangrijkste thema's hadden zich toen al uitgekristalliseerd. Hoewel de 'poëtische landschappen van de ziel' een nog vrij onbekende, introverte kant van Stucks kunst tonen, getuigen de meeste werken van een intense levensvreugde, gecombineerd met een hang naar passie.

Zelfs bij zijn pathetische werken is er vaak een ondertoon van ironie of humor. Deze karakteristiek was al te bespeuren bij Stucks allereerste tekeningen voor *Allegorien und Embleme.* In feite was hier al de basis gelegd voor de talloze vrolijke, onbezorgde faunen, kentauren en andere fabelwezens, die Stucks artificiële paradijs bevolken. De jongeling van *De paradijswachter,* zijn eerste succes, is dan ook te vereenzelvigen met Stuck, die waakt over deze bovennatuurlijke wereld. Het paradijs was de mens ontnomen en in ruil daarvoor gaf Stuck ons zijn kunst.

Introduction

Franz von Stuck, who had risen to become a 'prince of artists', became increasingly isolated towards the end of his life and was almost forgotten after his death in 1928. It was only with the reopening of the Villa Stuck in 1968 that there was a revival of interest in Stuck's life and work. Nonetheless, at that time opinions still differed as to the nature of his achievement.

It was often said that Stuck's taste for outward beauty was an empty façade and that the sensual and passionate nature of his subjects was overdone. There was criticism of the Dionysian qualities of his figures who were raised above 'normal' humanity through their symbolic value. This was seen as a dubious development paving the way for Stuck's 'Reich der Schönheit' to be replaced by another, calamitous 'Reich'. In short, many critics saw a superficial eroticism or a dangerous pathos.

Because of these rather glib criticisms, Stuck's work was not assessed at its proper value and was unfairly dismissed as the legacy of a past age. His symbolic themes were in fact a cover for depicting passionate love or the battle between the sexes, subjects which will always be topical. His art was certainly also innovative in the sense that the flat, decorative compositions and a-perspectival structure of his paintings played a significant role in the genesis of 'modern' art.

The exhibition at the Van Gogh Museum, the first retrospective outside the German-speaking countries, offers an opportunity to look at Stuck's work, at a distance of several decades, with an open mind and unprejudiced eyes. In addition to a representative selection of his paintings, some of his sculptures and a few pieces of furniture he designed are displayed, since Stuck was obsessed by the *Gesamtkunstwerk.* The essay in this catalogue is mainly concerned with the period up to 1905, the year in which Stuck was ennobled. His most important themes had by then emerged. While the 'poetic landscapes of the soul' reveal a less well-known, introvert side of his art, most of the works bear witness to an intense zest for life and a craving for passion.

Even in the highly dramatic works there is often an undertone of irony or humour. This quality was already evident in Stuck's very first drawings for the publication of *Allegorien und Embleme.* Here the basis was laid for the numerous cheerful, carefree fauns, centaurs and other mythical creatures who populated Stuck's own artificial paradise. The youth in *The guardian of paradise,* his first great success, can be identified with Stuck, who guards the supernatural world that reveals itself to us by means of art. Man was expelled from paradise and in exchange Stuck gave us his art.



■ *Fig 1*
Self-portrait in the studio (Zelfportret in het atelier)
1905
oil on panel, 72 x 76 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie

Eros & Pathos

Allegorie en symboliek

Franz Stuck werd in 1863 geboren in het idyllische Zuidduitse dorpje Tettenweis, als zoon van een molenaar. Al op jonge leeftijd toonde de dromerige 'Franzl' met zijn Italiaanse uiterlijk een voorliefde voor de tekenkunst. Aangespoord door zijn moeder, meldde hij zich in 1878 aan bij de Kunstgewerbeschule in München en drie jaar later bij de Akademie der bildenden Künste. Omdat hij van thuis weinig geld kon verwachten, voorzag hij in zijn onderhoud door tekeningen aan uitgevers van tijdschriften en boeken met eigentijdse zinnebeelden te leveren. 'Toen ik op zeventienjarige leeftijd eindelijk op mezelf was aangewezen', berichtte Stuck, 'probeerde ik op alle mogelijke manieren geld te verdienen, tekende cartoons voor obscure humoristische tijdschriften, ontwierp tinnen bierkruiken, beschilderde borden, etc.' (Stuck 1892/93). Deze eerste ontwerpen waren nog helemaal in de neorenaissancistische stijl, die in de jaren zeventig van de vorige eeuw was uitgeroepen tot nationale Duitse stijl.

Tussen 1882 en 1884 werden een aantal tekeningen van Stuck gepubliceerd in *Allegorien und Embleme.* Dit



■ *Fig 2*
Franz Stuck, the miller's son from Tettenweis (Franz Stuck, de molenaarszoon uit Tettenweis)
1872
photograph
Stadtmuseum, Munich

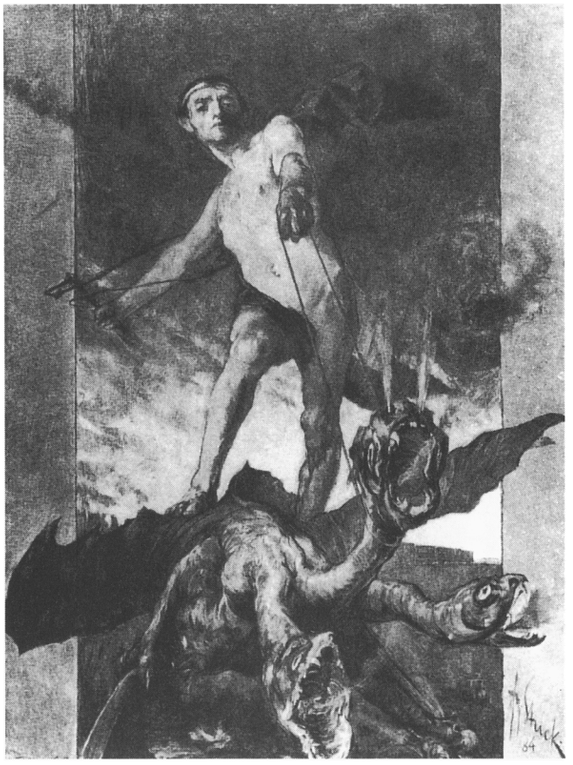
Allegory and symbol

Franz Stuck, a miller's son, was born in 1863 in the idyllic South German village of Tettenweis. The dreamy 'Franzl,' with his Italian looks, displayed a love of drawing from an early age. In 1878, with his mother's encouragement, he enrolled at the Kunstgewerbeschule in Munich, and three years later he entered the city's Akademie der bildenden Künste. Since he could expect little money from home he supported himself as an illustrator for magazines and books of contemporary allegories. 'At the age of 17, when I finally had to fend for myself,' he wrote, 'I tried to earn money in a variety of ways. I drew cartoons for obscure, humorous magazines, designed pewter beer-mugs, painted plates, and so on' (Stuck 1892/93). These early designs were still firmly in the Neo-Renaissance manner that had been declared the national German style in the 1870s.

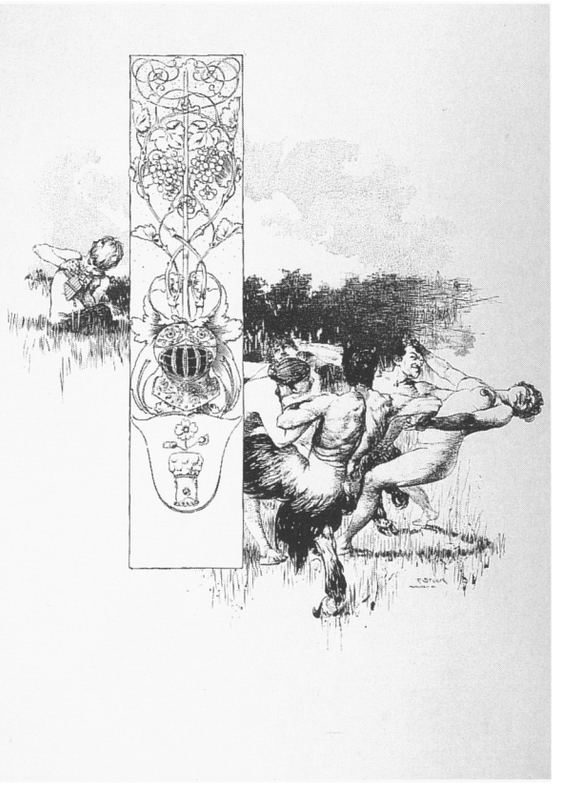
Between 1882 and 1884 several of Stuck's drawings were published in *Allegorien und Embleme.* This loose-leaf pattern-book of emblematic designs provided craftsmen working in a wide range of disciplines with a wealth of models which they could copy freely. A number of Stuck's drawings show how he had managed to break free from the current trend of historicism and introduce compositions and subjects of his own. Like Gustav Klimt's allegorical drawings, Stuck's designs clearly rise above the historicist style of celebrated artists like Hans Makart. Stuck was a dashing artist who relished complex perspectival foreshortening, as can be seen in *Chase* and *Steam power* (figs. 29 and 3). His handling of line is direct and spontaneous, and shows not a trace of hesitation.

Steam power of 1884 departs from the customary allegories of the theme in both style and subject matter. A powerful man holds the reins of a three-headed, winged dragon, akin to the fire-breathing Cerberus, hound of hell, who forms the allegorical steam locomotive pulling a long train, as it were. The dramatic foreshortening and the subdivision of the picture surface, which is in the form of a triptych, gives the composition tremendous dynamic force.

Another striking feature of these drawings is their humorous undertone. The gods of love, putti, cupids, erotes and amors, recur in countless comic variations. The same is true of Stuck's drawings for *Karten und Vignetten* (fig. 28), a portfolio of some 50 designs for wine lists, menus and invitation cards showing cheeky little lads playing boyish pranks, with the occasional



■ *Fig 3*
Steam power (Stoomkracht)
1884
zincograph, 28.4 x 21.4 cm
from: Allegorien und Embleme, *no. 140*



■ *Fig 4*
Round dance (Rondedans)
1886
zincograph, 42 x 31 cm
from: Karten und Vignetten, *no. 39*

losbladige verzamelwerk met allegorische en emblematische ontwerpen bood handwerkslieden van de meest uiteenlopende disciplines een schat aan materiaal, die ze naar believen mochten kopiëren. Verschillende tekeningen laten zien hoe Stuck zich weet los te maken van de heersende trend van het historisme en eigen composities en thema's introduceert. Evenals de allegorische tekeningen van Gustav Klimt stegen ook Stucks ontwerpen duidelijk uit boven de historische stijl van gerenommeerde kunstenaars als Hans Makart. Stuck ging met veel bravoure te werk en schuwde geen ingewikkelde perspectivische verkortingen, zoals bij *Jacht* of *Stoomkracht* (fig. 29 en 3). Zijn lijnvoering is direct en spontaan, zonder enige aarzeling.

Stucks *Dampfkraft* uit 1884 (fig. 3) wijkt niet alleen stilistisch, maar ook thematisch af van de gebruikelijke allegorieën van de stoomkracht. Een energieke, krachtige man beteugelt een drie-koppige gevleugelde draak, lijkend op de vuurspuwende hellehond Cerberos, die als het ware de locomotief vormt van een lange stoomtrein. De sterke verkorting en het doorsnijden van het als triptiek opgebouwde vlak geven de compositie een enorme dynamiek.

Een ander opvallend aspect bij deze bladen is de sterk humoristische ondertoon. Telkens duiken weer in talloze komische variaties de liefdesgoden, putti's, Cupido's, mischievous, erotic touch. Here Stuck gave free rein to his imagination. In one sheet Cupid is a babysitter, in another he is whispering an address into a stork's ear. The erotes, although originating in classical antiquity, have a slightly Rococo air. However, they are not sweet, heavenly little angels but earthly, real-life children who have been given wings. In *Karten und Vignetten* Stuck also introduced the Dionysian Pan figures, fauns and other fabulous beings with a zest for life which were to dominate his art for the rest of his career (fig. 4).

In addition to drawing in black and white, Stuck began moving more and more in the direction of painting by way of the pastel and coloured chalk techniques (see cat. 1). He rarely bothered to attend the Academy, and was regarded as a truant. For his part, he preferred to see himself as self-taught.

In most literature on Stuck, the transition from drawing to painting is presented far too abruptly, as if his first masterpiece, *The guardian of paradise* (cat. 7, fig. 6), which was exhibited at the Münchener Jahresausstellung in 1889, sprang fully fledged from a virgin brush. Stuck himself, and his biographers, were keen to present this innovative canvas as his very first oil painting in order to play up its success. The truth is that he had painted several other works prior to this, and it

Eroten en Amors op. Zo ook bij Stucks tekeningen voor *Karten und Vignetten* (fig. 28), een map met een vijftigtal ontwerpen voor wijnkaarten, menu's en uitnodigingskaarten: rondborstige knaapjes vol kwajongensstreken, met hier en daar een ondeugend, erotisch tintje. Stuck laat hier zijn fantasie de vrije loop. Op het ene blad is Amor de babysitter, op het andere fluistert hij een ooievaar een adres toe. De Eroten, hoewel eigenlijk afkomstig uit de klassieke oudheid, krijgen hier iets rococo-achtigs mee. Toch zijn het geen hemelse, zoetelijke engeltjes, maar gewoon aardse, levensechte kinderen met vleugeltjes. In *Karten und Vignetten* introduceerde Stuck ook de levenslustige, Dionysische Pan-figuren, faunen en andere fabelwezens, die tot aan het einde van zijn leven zijn kunst zouden domineren (fig. 4).

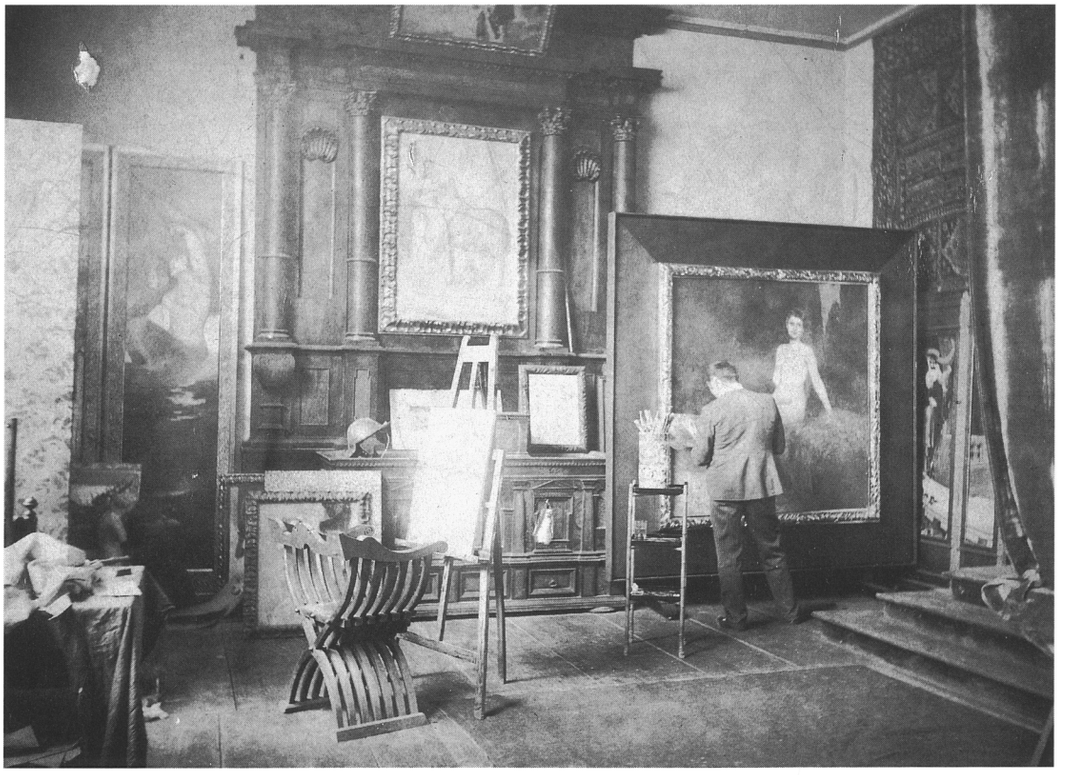
Naast het tekenen in zwart-wit, probeerde Stuck via de techniek van pastel en gekleurd krijt (zie cat. 1), steeds meer de richting van de schilderkunst op te gaan. De Academie bezocht hij nauwelijks: hij had dan ook de reputatie, dat hij regelmatig spijbelde en beschouwde zichzelf het liefst als een autodidact.

In de meeste Stuck-literatuur wordt de overgang tussen zijn tekenkunst en schilderkunst te abrupt voorgesteld, als zou Stucks eerste meesterwerk *De paradijswachter* (cat. 7, fig. 6), geëxposeerd in 1889 op de Münchener Jahresausstellung, uit het luchtledige zijn gevallen. Stuck zelf en ook zijn biografen vermeldden gretig dat dit vernieuwende doek zijn allereerste olieverf-schilderij was, om het grote succes nog eens aan te dikken. Toch had hij daarvóór een aantal schilderijen gemaakt, die een overgangsfase laten zien tussen zijn vroege tekeningen en een

is they that mark the transitional phase between his early drawings and a progressive, Symbolist work like *The guardian of paradise.*

Wild chase (cat. 3), which Stuck himself, as it happens, called 'my first oil painting' and dated around 1889, shows a close stylistic and iconographic affinity with his allegory of the hunt for the *Allegorien und Embleme* of 1883 (fig. 29). Within a horizontal format he employed the same diagonal movement and a similar apparent chaos of dogs hurtling towards the viewer, a terrifying hunter and faces distorted in fear. One wonders, in fact, whether *Wild chase* should not be dated earlier, along with *Amor* (cat. 1), *Drunken centaur* (cat. 4) and *Wine* (cat. 5). Unlike many of the later paintings, which translate the allegories in a far flatter, decorative manner, these works are more in the nature of naturalistic model studies with an emphasis on plasticity.

The allegorical paintings of this period also show a close reliance on Stuck's drawings. The compact compositional schemes, the elongated format and the abrupt cropping at the picture edge are all features taken from his designs for the pattern-books. Gradually, though, the figures were stripped of their allegorical attributes as Stuck penetrated deeper and deeper to the essence of the subject, at the same time stressing the decorative aspect. Works like *Canzonetta d'amore* (Museum Villa Stuck, Munich), with its linear flying putto with a banderole, and *Homage to painting* (cat. 9), still betray the influence of historicism, but in *Wine* Stuck omitted the details in order to concentrate on style and form.



■ *Fig 5*
Franz von Stuck in his studio in Theresienstrasse (Franz von Stuck in zijn atelier in de Theresienstraße)
photograph
private collection

zo vooruitstrevend, symbolistisch werk als *De paradijswachter.*

Stucks *Wilde jacht* (cat. 3), nota bene door hemzelf betiteld als 'Mein erstes Ölgemälde' en omstreeks 1889 gedateerd, toont stilistisch en iconografisch veel verwantschap met diens allegorie van de jacht voor *Allegorien und Embleme* van 1883 (fig. 29). Binnen een liggend formaat hanteert Stuck een zelfde diagonale beweging en dezelfde ogenschijnlijke chaos van aanstormende honden, een angstaanjagende jager en verschrikte gezichtsuitdrukkingen. Het is dan ook de vraag of *Wilde jacht* niet vroeger gedateerd moet worden, evenals een werk als *Amor* (cat. 1), *Dronken kentaur* (cat. 4) of *Wijn* (cat. 5). In tegenstelling tot veel latere schilderijen, die de allegorieën op een veel vlakkere, decoratieve manier in olieverf vertalen, getuigen deze werken nog van een naturalistische modelstudie met veel aandacht voor plasticiteit.

Bovendien vertonen de allegorische werken uit deze periode een sterke afhankelijkheid van Stucks tekeningen. De compacte compositie-schema's, het langgerekte formaat, de sterke oversnijdingen aan de beeldrand, al deze kenmerken nam hij over van zijn ontwerpen voor de verschillende verzamel-albums. Langzamerhand worden de personages echter ontdaan van hun allegorische attributen en raakt Stuck steeds meer de essentie van het thema, waarbij hij tevens de decoratieve waarde benadrukt. Zijn werken als *Canzonetta d'Amore* (Museum Villa Stuck, München), met zijn vliegende putto met banderole in een lineaire stijl, en *Hulde aan de schilderkunst* (cat. 9) nog beïnvloed door het historisme, bij *Wijn* laat hij de details achterwege en concentreert hij zich op stijl en vorm.

Vele biografen benadrukken keer op keer het belang van de vorm, de compositie en de lijnvoering in Stucks werk. 'Stucks Zeichnungen und Stucks Gemälde beweisen immer wieder, daß er die Erscheinungen zuerst zeichnerisch, nicht farbig sieht' (Spier p. 553-55). 'Sie zeigen alle klar und unmißverständlich, daß Stucks wesentliche Leistungen auf Stil und Form beruhen' (Rüttenauer p. 322). Of, zoals Stuck zelf het kernachtig formuleerde: 'Über alle Farbe aber geht mir die Form' (Stuck 1892/93).

Tussen paradijs en inferno

Stuck sloeg een hele nieuwe richting in met zijn schilderij *De paradijswachter*, dat hij trots presenteerde op de eerste Münchener Jahresausstellung in 1889. Dit imposante werk betekende voor hem niet alleen de definitieve verwijdering van zijn allegorische schilderkunst, maar tegelijkertijd de bevestiging als kunstenaar. Het leverde de 26-jarige Stuck behalve een gouden medaille een flinke som geld op en trok de aandacht van vele critici. 'Menschentrauben sammelten sich davor, Diskussionen entbrannten - und hoch über allen Köpfen sah der Wächter des Paradieses in ferne Weiten, mit muskulösem nacktem Arm ein Schwert haltend, das flammenglühend niederfuhr' (Sailer p. 10).

De paradijswachter baarde niet alleen door zijn ongewone techniek, maar ook door de nieuwe opvatting van

Many of the artist's biographers repeatedly stress the importance of form, composition and handling of line in Stuck's work. 'Time and again, Stuck's drawings and paintings demonstrate that he sees appearances primarily as a draughtsman, not a colourist' (Spier p. 553-55); 'They show clearly and unequivocally that Stuck's essential achievements are based on style and form' (Rüttenauer p. 322). Or, as Stuck himself succinctly put it: 'I prize form above all colour' (Stuck 1892/93).

Between paradise and inferno

Stuck struck out in a totally new direction with his *Guardian of paradise,* which he proudly presented at the first Münchener Jahresausstellung in 1889. For him, this imposing work represented not only a break with allegorical painting but was also the confirmation of his artistry. It won the 26-year-old artist both a gold medal and a large sum of money, and caught the eye of many critics. 'Crowds gathered before it, discussions broke out, and high above all the heads the guardian of paradise gazed into the distance, his muscular, bare arm holding a sword that descended glowing with flames' (Sailer p. 10).

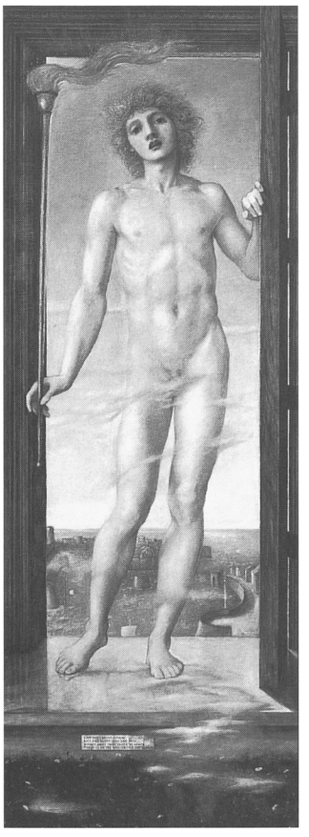
The guardian of paradise caused a stir not just because of its unusual technique but also for the new approach it took to the subject. It did not belong to the traditional current of historical painting, nor to the popular *Lederhosen-malerei* - the peasant genre of which Franz von Defregger was the main exponent. Nor could it be categorised as Naturalism, plein-airism (painting from nature) or the Impressionistic *Freilichtmalerei* - all movements lauded by the avant-garde of Munich. Stuck was closer to Böcklin and Klinger - those 'painters of the soul and the mind' - the English Pre-Raphaelites and the French Symbolists.

The impasto, enamellike explosions of paint behind the fiery sword are a reference to the sensory splendour of paradise. Stuck shows paradise literally sparkling with pink, light blue and yellow. The transparency of the guardian's garment and the radiant halo around his head have the same unreal, symbolic nature. The model may appear to have been painted naturalistically, but in fact he has been transformed into the ideal of an androgynous youth, the perfect embodiment of the angel raised above mankind.

Franz Hermann Meissner, one of Stuck's early biographers, gave the following description of the combination of the technique and the style. 'Everything about it astonishes one: the superb painting technique, borrowed so brilliantly from Paris, with its dissolution of light, the play of light on the surface and the translucent body; the conquest of the contour through masterfully concealed drawing; the feeling for style that [...] recalls the elegance of Burne-Jones' (Meissner p. 53).
And indeed, the endearing look in the youth's black-rimmed eyes and the dark lips do correspond to



■ *Fig 6*
The guardian of paradise (De paradijswachter)
1889
oil on canvas,
250 x 167 cm
Museum Villa Stuck, Munich



■ *Fig 7 Edward Burne-Jones*
Day (De Dag)
1870
watercolour and gouache on paper, 120.7 x 44.4 cm
The Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge

het onderwerp veel opzien. Het behoorde noch tot de traditionele stroming van de historie-schilderkunst, noch tot de populaire 'Lederhosen-malerei', het boeren-genre waarvan Franz von Defregger de belangrijkste representant was. Evenmin kon het gerangschikt worden onder het naturalisme, het plein-airisme (het schilderen naar de natuur) of de impressionistische 'Freilichtmalerei', richtingen die door de Münchener avant-garde zo werden bejubeld. Eerder sloot Stuck aan bij de 'Seelen- und Gedankenmaler' Böcklin en Klinger, de Engelse prerafaëlieten en de Franse symbolisten.

De pasteus opgebrachte, emaille-achtige verfexplosies achter het vlammenzwaard zijn een verwijzing naar de zinnelijke pracht en praal van het paradijs. Met roze, lichtblauwe en gele kleuren laat Stuck het paradijs letterlijk fonkelen. De doorschijnendheid van het gewaad en de lichtgevende stralenkrans om het hoofd hebben eveneens dat irreële, symbolische karakter. Het model lijkt dan wel naturalistisch geschilderd, toch is het getransformeerd in het ideaal-type van de androgyne jongeling, de perfecte belichaming van de engel die verheven is boven de mens.
Franz Hermann Meissner, auteur van één van de eerste

Edward Burne-Jones's ideal of beauty (fig. 7).

A clear, uncluttered composition became a hallmark of Stuck's paintings. The figure has been moved off-centre, his wings cutting across the picture surface. Stuck used the same compositional device and the same technique in *Innocentia* (cat. 6, fig. 8), where there is a similar contrast between the thinner, more fluently painted limbs and the coarser, more impasted background. *Innocentia* was exhibited in the Glaspalast in 1889 together with *The guardian of paradise* and *Fighting fauns* (cat. 8, fig. 11).

A shy young girl gazes out at us with a melancholy look in her fawn-coloured eyes. The twisted pose, the figure's position in the picture surface, the graceful way the lily is held and the almost square format were influenced by the paintings of Dante Gabriel Rossetti, such as his *Venus Verticordia* (fig. 32). As with Rossetti and other Pre-Raphaelites, this is a depiction of the sphere of tension between chastity and sin, good and evil. The underlying Christian subject matter is interwoven with reality. To Stuck, religious subjects were merely an opportunity to bring out the strictly human element. It is not Mary's virginity that is depicted but a

Stuck-biografieën, beschreef de combinatie van de techniek - volgens hem uit Parijs overgenomen - en het stijlgevoel, dat was ontleend aan Burne-Jones: 'Alles setzt in Erstaunen darin: die ausgezeichnete Malereitechnik, die so geistvoll von Paris angenommen war, mit ihrer Auflösung des Lichts, dessen Spiel auf der Fläche und der Durchleuchtung der Körper; die Ueberwindung der Kontur bei meisterhafter Versteckter Zeichnung; das Stilgefühl, welches [...] an die Vornehmheit von Burne-Jones anklang' (Meissner p. 53). Inderdaad komen de vertederende blik in de zwaar omrande ogen en de donkere lippen van de jongeling overeen met het schoonheidsideaal van Burne-Jones (fig. 7).

De duidelijke, overzichtelijke compositie wordt een blijvend kenmerk van Stucks schilderijen. De figuur is uit het midden van het doek gehaald en aan de zijkant geplaatst, zodat hij met zijn vleugels het beeldvlak doorsnijdt. Dit zelfde compositie-principe en dezelfde techniek met het contrast tussen de dunner, vloeiender geschilderde lichaamsdelen en de grover, pasteuzer opgezette achtergrond, past hij toe bij zijn *Innocentia* (cat. 6, fig. 8), dat tesamen met *De paradijswachter* en *Vechtende faunen* (cat. 8, fig. 11) in 1889 in het Glaspalast werd geëxposeerd.

Een schuchter meisje staart ons aan met een licht melancholische blik in haar reebruine ogen. De gedraaide houding, de plaatsing in het beeldvlak, de manier waarop de lelie gracieus wordt vastgehouden en het bijna vierkante formaat zijn beïnvloed door de schilderijen van Dante Gabriel Rossetti, zoals diens *Venus Verticordia* (fig. 32). Evenals bij Rossetti en andere prerafaëlieten wordt hier het spanningsveld tussen zonde en kuisheid, tussen goed en kwaad, verbeeld. De onderliggende christelijke thematiek wordt vervlochten met de realiteit. Voor Stuck waren religieuze thema's dan ook alleen maar een aanleiding om het puur menselijke naar voren te halen: niet de maagdelijkheid van de Heilige Madonna wordt afgebeeld, maar een jonge adolescent, die net als de bijbelse Eva op de tweesprong staat om te kiezen tussen goed en kwaad. De lange lelie die ze in haar handen heeft, het symbool van de reinheid, wordt hier symbolisch voor haar puberale onschuld, zoals de titel *Innocentia* verduidelijkt: het meisje is nóg rein, maar zal door haar verleidelijke gezicht met die volle, ronde, rode lippen, de oorzaak zijn van het verlies van haar eigen onschuld. Filipponi (p. 144) merkt terecht op, dat de Latijnse titel, die favoriet was bij de prerafaëlieten, het schilderij een archaïsch en tegelijkertijd sacraal stempel geeft.

Vechtende faunen is het eerste grote schilderij waarin zich de levenskracht, synoniem met de mannelijke vitaliteit, ten volle openbaart. Stucks grote voorbeeld was onmiskenbaar de Zwitserse kunstenaar Arnold Böcklin. Puttend uit de bronnen van de klassieke mythologie, gaf Böcklin zijn personages de gedaante van faunen, kentauren, zeemeerminnen, kortom al die wezens, die zweven in het schemerrijk tussen mens en dier.

In tegenstelling tot Stuck worden Böcklins figuren echter gedomineerd door de overweldigende natuurkrach-

young adolescent who, like the biblical Eve, is at a crossroads, faced with the choice between good and evil. The long-stemmed lily, which is the symbol of purity, here stands for her pubertal innocence, as the title of the picture makes clear. She is still chaste, but with her alluring face with the full, round, red lips she will herself be the cause of her loss of innocence. Filipponi (p. 144) rightly points out that the Latin of the title (a language much-loved by the Pre-Raphaelites) gives the picture an archaic and at the same time sacral stamp.

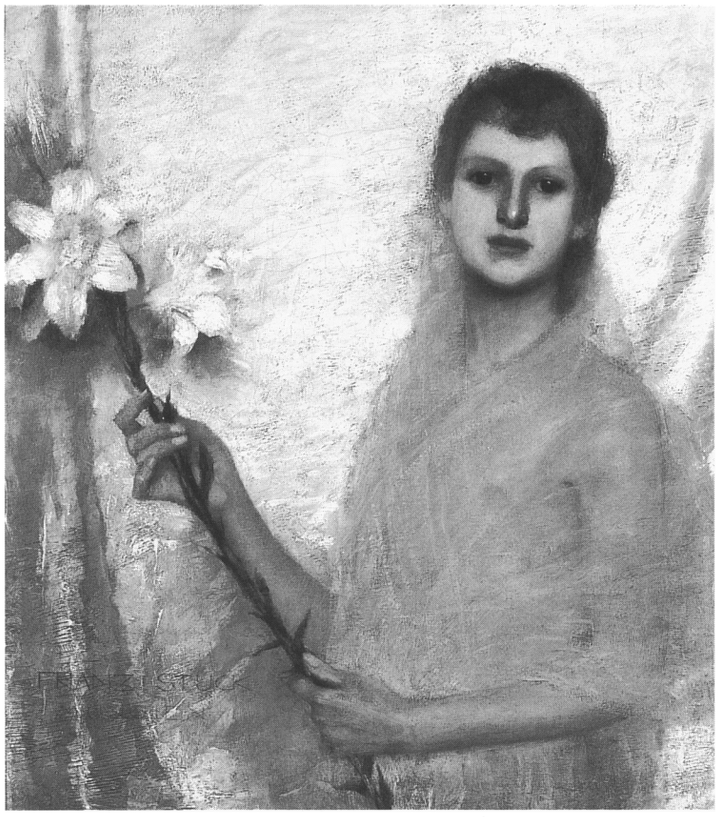
Fighting fauns is the first of Stuck's large paintings in which the life force, synonymous with male vitality, is manifested to the fullest. Here Stuck clearly modelled himself on the Swiss artist Arnold Böcklin. Drawing from the sources of classical mythology, Böcklin gave his figures the guises of fauns, centaurs and mermaids - beings that hover in that twilight zone between man and beast.

In contrast to Stuck, however, Böcklin's figures are either overshadowed by the overwhelming forces of nature or are actually subsumed in the landscape. In his *Pan among the reeds* (1858, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich, Neue Pinakothek) the figure of Pan is almost completely concealed by the reeds. In *The play of the waves* (fig. 10), despite the spectacle of the mischievous tritons, nereids and other marine creatures, the scene is dominated by menacing waves and the mysterious, dark depths of the water.

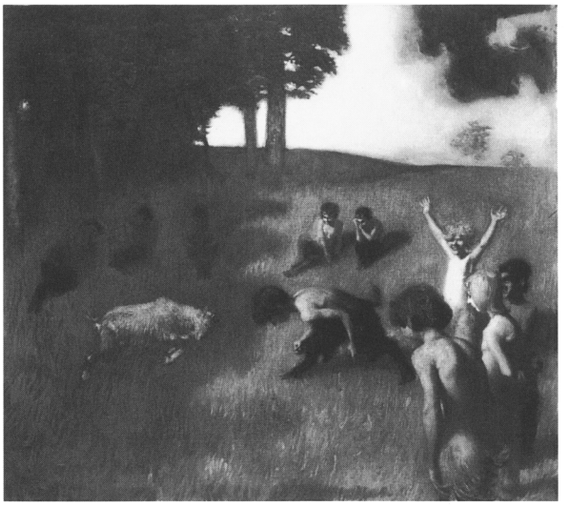
Stuck concentrated primarily on the actual figures of his mythological creatures, depicting them in poses that were as modern as possible. The landscape is merely a decor, a background veneer. Moreover, Stuck had a different approach to classical mythology. There is none of the philosophical, spiritual baggage of Böcklin and Klinger. Stuck set out to confront the viewer directly, in a sensual way, which led later critics, in particular, to accuse him of vulgar sensationalism. The point of the picture had to be understood instantly, without any deep thought on the viewer's part.

Fighting fauns deals with one of the main strands running through Stuck's work: the battle of the sexes. As Stuck himself wrote: 'In choosing my themes, I set out to treat only the purely human, the eternally valid, such as the relationship between man and woman. "He" and "she" are present in most of my paintings' (Stuck 1892/93). 'She' will be sought in vain in *Fighting fauns,* for the woman who is the cause of the fight was painted out. The Münchener Kunstverein, which bought the picture, demanded the removal of the nude woman who originally stood as a trophy on the sidelines. The female figure, in a provocative pose with her hands behind her head, can be seen in early reproductions of the picture, as in Bierbaum's biography (1899 p. 23, fig. 22).

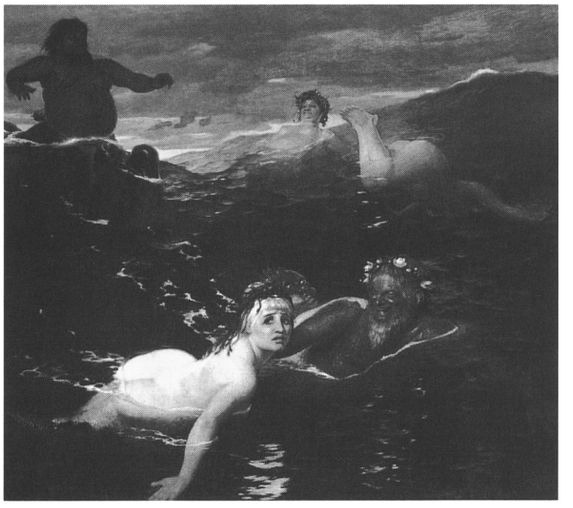
Stuck's remark about the battle of the sexes, which was highly topical in the *fin-de-siècle,* contains echoes not only of Darwin's theory of the survival of the fittest but also of the irrational view of life propagated by Nietzsche, who in his turn was inspired by



■ *Fig 8*
Innocentia
1889
oil on canvas, 68 x 61 cm
private collection



■ *Fig 9*
Playing fauns (Spelende faunen)
1892
oil on canvas, 67 x 73 cm
Pfalzgalerie, Kaiserslautern



■ *Fig 10 Arnold Böcklin*
The play of the waves (In het spel der golven)
1883
oil on canvas, 180.3 x 237.5 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich
(Neue Pinakothek)

■ *Fig 11*
Fighting fauns (Vechtende faunen)
1889
oil on canvas, 85.5 x 148.5 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich
(Neue Pinakothek)



ten of opgenomen door het landschap. Zijn *Pan in het riet* (1858, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Neue Pinakothek) is helemaal verscholen, nauwelijks zichtbaar tussen het riet. Bij *In het spel der golven* (fig. 10) overheerst, ondanks het spektakel van de guitige tritonen, nereïden en andere zeewezens, het dreigende golvenspel van het water en de onbekende, donkere diepte.

Stuck concentreert zich bij zijn mythologische wezens in de eerste plaats op de figuren zelf en geeft hen een zo eigentijds mogelijke pose. Het landschap is hier slechts als een decor en werkt als een folie op de achtergrond. Bovendien is Stucks benadering van de klassieke mythologie verschillend. De filosofische, geestelijke bagage van Böcklin en Klinger ontbreekt: Stuck wil de toeschouwer direct, op een zinnelijke wijze, treffen, wat met name door de latere kritiek werd uitgelegd als ordinair effectbejag. De pointe moest meteen te begrijpen zijn, zonder diepzinnige beschouwingen.

Vechtende faunen behandelt één van de hoofdthema's van Stucks oeuvre: de strijd der sexen. 'Bei der Wahl meiner Stoffe gehe ich darauf aus, nur das Rein-Menschliche, das Ewig-Gültige zu machen, so die Beziehung vom Mann zum Weib. Auf den meisten meiner Bilder ist "Er" und "Sie"', aldus Franz von Stuck (Stuck 1892/93). Op het huidige schilderij van de *Vechtende faunen* zullen we 'haar' tevergeefs zoeken; de vrouw, die de oorzaak is van het gevecht, is dan ook weggeschilderd. Op last van de Münchener Kunstverein, die het werk aankocht, werd de naakte vrouw, die oorspronkelijk als trofee aan de kant stond, verwijderd. Deze vrouwelijke gestalte, in een uitdagende houding, met haar handen achter het hoofd, is nog te zien op oude reproducties, onder andere in de vroege biografie van Bierbaum (1899 p. 23, afb. 22).

In de hierboven geciteerde opmerking van Stuck over de strijd der sexen, die hoogst actueel was in het *fin-de-siècle,* klinkt niet alleen de invloed van Darwins theorie van de overleving van de sterkste, maar ook van Nietzsche's irrationele levensvisie, die op zijn beurt weer geïnspireerd werd door Schopenhauers 'Wille zum Leben'. Volgens Schopenhauer worden we geleid door de intuïtieve drijfkrachten in de natuur, de levenswil, die zich onder andere manifesteert in de strijd der sexen. Bij Nietzsche wordt deze onbeteugelde levensdrift gesymboliseerd door de figuur van Dionysos, die de geest van het instinct, de natuurlijke begeerte en de hartstocht in zich verenigt. Inherent aan deze gedachtengang is de ethiek van het heroïsche, want slechts via de strijd kan de mens zijn eigen capaciteiten selecteren en zijn eigen grenzen overschrijden.

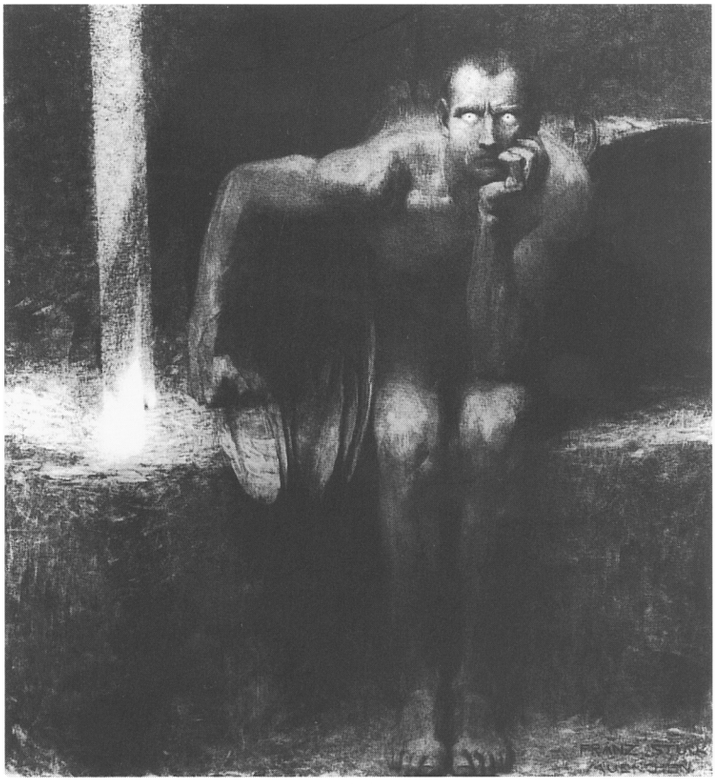
De strijd tussen man en vrouw keert in verschillende varianten terug in het oeuvre van Stuck. Bij het schilderij *Kentaurengevecht* (1894, cat. 20) strijden twee kentauren om het vrouwtje, dat op de achtergrond angstig toekijkt, in afwachting van de afloop. Een versie uit 1905 (Voss 288/67), evenals een late versie uit 1927 (cat. 66), toont dit gegeven in al zijn ruwe naaktheid. Hier is het thema volledig ontdaan van zijn mythologische verwijzingen. De vrouw als doel van de strijd, is hier tegelijkertijd afgebeeld

Schopenhauer's 'Wille zum Leben.' According to Schopenhauer, man is guided by the intuitive motive force in nature, the will to live, one manifestation of which is the battle of the sexes. In Nietzsche, this unbridled vital urge is symbolised by the figure of Dionysus, who combines the spirit of the instinct, natural desire and passion. Inherent in this line of thought is the ethic of the heroic, for it is only through struggle that man can select his own abilities and overcome his limitations.

The battle between man and woman recurs in different guises in Stuck's oeuvre. In *Centaurs fighting* of 1894 (cat. 20), two centaurs do battle over a woman, who watches fearfully in the background. A 1905 version of the picture (Voss 288/67) shows the event in all its raw nudity, as does a late version of 1927 (cat. 66). Here the subject has been completely stripped of its mythological associations. The woman who is the cause of the combat is portrayed as a rather stupid, naive creature and the man as animalistic and brutish, overflowing with virility. In *Fighting fauns,* on the other hand, the battle is not yet a shadowy, serious struggle for life but an informal, friendly contest. The pathos is suppressed by a humorous overtone. The setting contributes to the creation of an unreal, illusionistic mood. The fight between the two fauns is taking place on bare ground which is given the look of a stage by the concentrated fall of light and the onlookers in the background.

A year after Stuck's successful debut at the Glaspalast he exhibited his *Lucifer* (fig. 12), the counterpart to *The guardian of paradise.* Lucifer, the fallen angel who embodies the pathos of hatred, glares at the viewer with bright green, vengeful eyes. The two phosphorous-blue rays of light on the left are a reference to the spark of hope of life that still glimmers in this otherwise shadowy hell. King Ferdinand of Bulgaria was so impressed by this work that he bought it for his palace in 1891, and he once told Stuck that some of his courtiers hastily crossed themselves when walking past it (Ostini p. 5).

Lucifer is portrayed as the gnawing feeling of guilt, the genius of evil, not as the traditional ecclesiastical devil with horns. The monumental figure, who sits with his legs pressed together and his hand cupping his chin, was undoubtedly inspired by Michelangelo's *Il penseroso* for the Sistine Chapel (1535-41), and above all by Rodin's *Thinker* of c. 1880. As the central character in Rodin's *Gates to hell,* which Rodin said was inspired by the figure of Dante, *The thinker* was the symbol of the dreamer, the poet, the creator. So while Rodin elected for a spiritual way out of hell by making his artistic dreamer-cum-creator the pivotal figure in his inferno, so, too, a flicker of hope still gleams for Stuck's Lucifer in the shape of the two rays of light. The ashamed, huddled Lucifer may symbolise precisely the opposite to the powerful, sexy guardian of paradise with his proud pose, but affliction and suffering are just as real a part of life as success and triumph. Thus spake Nietzsche.



■ *Fig 12*
Lucifer
c. 1890
oil on canvas, 161 x 152 cm
International Foundation Saints Cyrille and Method, Sofia

als een wat dom, naïef wezen, en de man als dierlijk, brutaal, overlopend van de potentie. Bij *Vechtende faunen* is het daarentegen geen duistere, ernstige levensstrijd, maar een nog ongedwongen, gemoedelijke wedstrijd. De pathos is er verdrongen door een humoristische ondertoon. De omgeving draagt bij tot het creëren van een onwerkelijke, illusionistische sfeer: de strijd tussen de twee faunen speelt zich af in een kale, lege vlakte, die door de sterk geconcentreerde lichtval en de toeschouwers op de achtergrond het effect heeft van een bühne.

Een jaar na Stucks succesvolle entree in het Glaspalast, exposeerde hij er zijn *Lucifer* (fig. 12), tegenhanger van *De paradijswachter.* Lucifer, de gevallen engel, die de belichaming is van de pathos van de haat, kijkt de beschouwer met felgroene, wraakzuchtige ogen aan. De twee fosforblauwe lichtstralen links van Lucifer zijn een verwijzing naar het vonkje levenshoop dat er in deze verder duistere hel nog aanwezig is. Ferdinand van Bulgarije was diep onder de indruk van dit werk en kocht het in 1891 voor zijn paleis. De Bulgaarse vorst vertelde Stuck bij gelegenheid, dat sommige hovelingen snel een kruisteken maakten, als ze het schilderij voorbijliepen (Ostini p. 5).

Lucifer is afgebeeld als het knagende schuldgevoel, de genius van het kwaad, niet als de traditionele kerkelijke duivel met horentjes. De monumentale gestalte, die met zijn benen tegen elkaar aan gedrukt zit, zijn hand onder zijn kin, is ongetwijfeld geïnspireerd door Michelangelo's *Il penseroso* voor de Sixtijnse Kapel (1535-41) en bovenal *De denker* van Rodin (ca. 1880). Als centrale persoon van Rodins *Hellepoort,* volgens de kunstenaar ontstaan vanuit

The poetic landscape of the soul

Around 1890 Stuck was regularly to be found in the artists' colony at Osternberg, a picturesque place in the Innviertel. 'During his second holiday in Osternberg, landscape became unbuttoned, as he later put it' (Bauböck p. 25-26). Various artists, most of them colleagues who had studied together under Professor Lindenschmit at the Munich Academy, used to get together on the country estate of the painter Hugo von Preen.

It was here that Stuck started making studies for his *Trout pond* of 1890/91 (fig. 13). This work, with its indistinct outlines and lyrical mood, is more than an impression of a landscape motif. When Stuck was asked whether he painted a specific scene directly from nature he replied: 'I first have to learn it by heart, then I can paint it' (Hoh-Slodczyk p. 131-32). Like other landscapes from this period, such as the almost mystical *Evening landscape* (cat. 10, fig. 14), the *Trout pond* is a 'parable of the ultimately impenetrable, mysterious and sinister life in nature' (Wietek p. 87). The dark tree-trunks which are reflected in the dark waters of the pond, the concentric circles caused by a rising fish, and the gentle glow of twilight create a melancholy, slightly ominous mood.

The motif of still water and reflections on its surface is associated with a positive narcissism. Just like Narcissus, the youth in Ovid's *Metamorphoses* who bends over the water to be united with his reflection and ignores the outside world in order to withdraw into

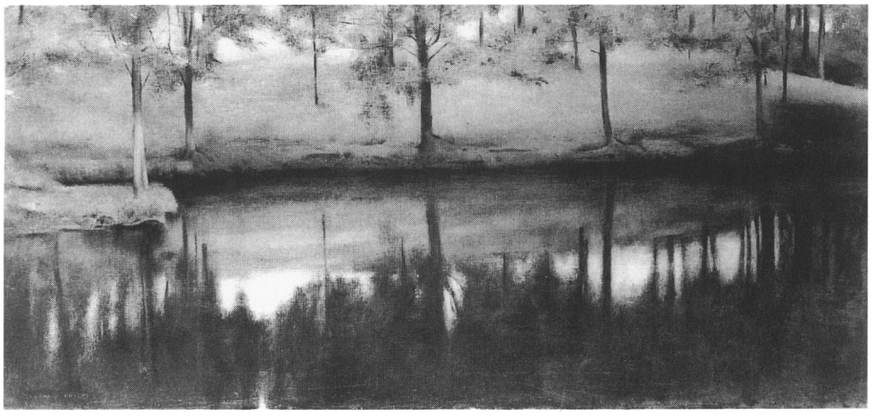


■ *Fig 13*
Trout pond (Forellenvijver)
1890/91
oil on canvas, 63.5 x 55 cm
private collection



■ *Fig 14*
Evening landscape
(Avondlandschap)
1891
oil on canvas, 90 x 145 cm
Museum Folkwang, Essen

■ *Fig 15 Fernand Khnopff*
Unruffled water
(Het rimpelloze water)
1894
oil on canvas, 54 x 105 cm
Österreichische Galerie,
Vienna



de figuur van Dante, stond *De denker* symbool voor de dromer, de dichter, de schepper. Terwijl Rodin dus kiest voor een geestelijke uitweg uit de hel, door zijn artistieke dromer/schepper als spil-figuur in zijn hel te plaatsen, zo ook gloort voor Stucks Lucifer nog een sprankje hoop, gesymboliseerd door de twee lichtbundels. De schaamtevol ineengedoken Lucifer mag dan precies het tegenovergestelde symboliseren als de stoere, sexy bewaker van het paradijs met zijn bravoure-pose, smart en lijden zijn een net zo'n wezenlijk onderdeel van het leven als succes en triomf, aldus sprak Nietzsche.

Het poëtische landschap van de ziel

Rond 1890 was Stuck regelmatig te vinden in de kunstenaarskolonie Osternberg, een schilderachtige plaats in het Innviertel. 'Im zweiten Ferienaufenthalt in Osternberg ging ihm, wie er später sagte, der Knopf auf für die Landschaft' (Bauböck p. 25-26). Diverse kunstenaars, voor het merendeel collega's die op de Münchener Academie onder professor Lindenschmit hadden gestudeerd, troffen elkaar op het landgoed van de schilder Hugo von Preen.

In deze omgeving begon Stuck met zijn studies voor *Forellenvijver* (1890/91, fig. 13). Dit werk met zijn vage contouren en zijn lyrische stemming is niet zo maar een impressie van een landschapsmotief. Toen Stuck gevraagd werd of hij een bepaald landschap naar de natuur geschilderd had, antwoordde hij: 'Ich muß es erst auswendig lernen, dann kann ich es malen' (Hoh-Slodczyk p. 131-32). Evenals andere landschappen uit deze periode, zoals het bijna mystieke *Avondlandschap* (cat. 10, fig. 14), is de *Forellenvijver* een 'Gleichnis für das letztlich undurchdringliche, geheimnisvoll-unheimliche Leben in der Natur' (Wietek p. 87). De omhoogrijzende, donkere stammen die worden weerspiegeld in het donkere water van de vijver, de concentrische cirkels, veroorzaakt door een opduikende vis, en de zachte gloed van de schemering zorgen voor een melancholische, enigszins onheilspellende stemming.

Het motief van het stilstaande water met zijn spiegelingen is verbonden met een positief narcisme. Zoals Narcissus, de jongeling in Ovidius' *Metamorfosen,* vooroover buigt in het water om zich te verenigen met zijn spiegelbeeld en de buitenwereld negeert om zich in zichzelf te keren, zo is ook de kunstenaar een eenzame figuur die in zijn eigen ik, zijn eigen gecreëerde wereld, opgaat. Het thema van Narcissus wordt door Stuck in de twintiger jaren overigens in een drietal werken figuratief behandeld (Voss 582/271, 583/272 en 584/273).

Het stille landschap nodigt uit tot zelf-contemplatie, tot een in zichzelf gekeerd zijn. Dit wordt compositorisch benadrukt door de sterke oversnijding van het beeldvlak en de silhouetachtige, bijna amorfe natuurvormen, die de vijver insluiten. 'So kann man kurz sagen, daß auch der Landschafter Stuck deutliche poëtische Züge hat und daß alle seine "Naturauschnitte" [...] in demselben Maße Seelenausschnitte sind'(Bierbaum 1899 p. 61). De poëtihimself, the artist is a lonely figure who is wrapped up in himself, in his own created world. Stuck actually painted the subject of Narcissus three times in the 1920s (Voss 582/271, 583/272 and 584/273).

The hushed landscape invites self-reflection, withdrawal into oneself. This is accentuated compositionally by the abrupt cropping of the picture surface and the silhouettelike, almost amorphous natural forms enclosing the pond. 'So, in short, one can say that Stuck the landscapist also had poetic traits, and that all his "fragments of nature" [...] were likewise fragments of the soul' (Bierbaum 1899 p. 61). The poetic qualities of Stuck's landscapes were stressed by the Austrian poet Hugo von Hofmannsthal: 'Thus it was that a landscape painting came into being that was full of a fantastic, sensual lyricism. The "dusky, colour-dreaminess" of a specific time of evening particularly appealed to him. The hour of the evening when things lose their substance and appear to be woven like shimmering shadows filled with dark colour in the moist air' (Hofmannsthal p. 199).

It is hardly surprising, then, that the surface of water as the mirror of the soul is a theme that crops up time and again in the work of the poets Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke and Stefan George. In painting, Stuck's contemporaries Fernand Khnopff and Gustav Klimt were also fascinated by the subject. Khnopff's Ardennes landscapes, like *Unruffled water* (fig. 15), which influenced Klimt's Attersee paintings, contain comparable slender tree-trunks by a still pond, the same blurring of contours, picture cropping and a fondness for an extremely elongated or almost square format (Zürcher p. 5).

'One understands that the artist who made such "studies" never had the idea of placing people in his landscapes, for their charm lies precisely in the beholder's feeling of solitude' (Bierbaum 1899 p. 59). In such landscapes, human figures accordingly played no role at first. As time passed, though, the landscape was pushed more and more into the background and mythological beings start coming to the fore in these lyrical fragments of nature: centaurs chasing each other, goat-legged fauns playing hide-and-seek, or two centaur lovers watching the sun set, arm in arm. With these expressive, fabulous creatures, Stuck was able to portray a far wider range of primary emotions and feelings than simply the melancholy mood of loneliness expressed in his landscapes.

Art blossoms

From the beginning of the 19th century, Munich grew into Germany's main artistic centre. With the construction of the Glyptothek, the collection of classical sculpture, the Alte Pinakothek and the Neue Pinakothek, the city now had the country's leading museums. The Akademie der bildenden Künste, with famous professors like Karl Theodor Piloty, Wilhelm

sche kwaliteiten van Stucks landschappen worden onderstreept door de Oostenrijkse dichter Hugo von Hofmannsthal: 'So entstand eine Landschaftsmalerei voll phantastisch sinnlicher Lyrik. Das "Schummerige, Farbenträumerische" einer gewissen Abendstunde zog ihn besonders an. Jener Abendstunde, wo die Dinge ihr Körperliches verlieren und bebenden voll dunkler Farbe gesogenen Schatten gleich in die feuchte Luft gewebt erscheinen' (Hofmannsthal p. 199).

Het is dan ook nauwelijks verrassend, dat het watervlak als spiegel van de ziel een thema is, dat veelvuldig voorkomt bij de dichters Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke en Stefan George. In de schilderkunst blijken ook Stucks tijdgenoten Fernand Khnopff en Gustav Klimt door dit thema geboeid te zijn geweest. Khnopff's Ardennen-landschappen, als *Het rimpelloze water* (fig. 15), die op hun beurt weer Klimts Attersee-schilderijen hebben beïnvloed, tonen vergelijkbare iele boomstammen aan een stilstaande vijver, eenzelfde vervaging van de contouren, beeld-afsnijdingen en een voorkeur voor een extreem langgerekt of bijna vierkant formaat (Zürcher p. 5).

'Man begreift, daß der Künstler, der solche "Studien" machte, niemals darauf kam, Menschen in seine Landschaften zu stellen, denn ihr Reiz ist eben der der Einsamkeitsstimmung des Beschauers' (Bierbaum 1899 p. 59). In dergelijke landschappen speelde de menselijke staffage aanvankelijk dan ook geen rol. Meer en meer wordt het landschap echter op de achtergrond gedrongen en duiken in deze lyrische natuurfragmenten steeds nadrukkelijker mythologische gestaltes op: kentauren die elkaar najagen, faunen met bokkepoten die verstoppertje spelen, of een verliefd kenaturenpaar, dat gearmd de zonsondergang gade slaat. Door middel van deze expressieve fabelwezens kon de kunstenaar een veel breder scala aan primaire emoties en gevoelens weergeven dan alleen maar een melancholische stemming van eenzaamheid, uitgedrukt door zijn landschappen.

De kunst bloeit

Vanaf het begin van de 19de eeuw had München zich ontwikkeld tot hét kunstcentrum van Duitsland. Met de bouw van de Glyptothek, de collectie antieke sculpturen, de Alte Pinakothek en de Neue Pinakothek bezat München de prominentste musea. Ook de Akademie der bildenden Künste, met beroemde professoren als Karl Theodor Piloty, Wilhelm Lindenschmit en Wilhelm Diez, betekende een grote trekpleister voor München; niet alleen Duitse, maar ook talrijke buitenlandse jonge kunstenaars werden door de kunststad aangetrokken. Tussen 1858 en 1888 vonden er zes gigantische Salons plaats in het Glaspalast, waarvan vier met internationale kunst. De Beierse regering stelde daarvoor ruimtes van het Glaspalast ter beschikking en ondersteunde de tentoonstellingen zonder zich intern te bemoeien. Kortom 'München leuchtete', zoals Thomas Mann het zo treffend in zijn ironische novelle *Gladius Dei* uitdrukte: 'Die Kunst blüht, die Kunst ist an der Herrschaft, die Kunst Lindenschmit and Wilhelm Diez, also contributed to Munich's fame, and young foreign artists as well as Germans were drawn to this city of art. Between 1858 and 1888, six huge salons were held in the Glaspalast, four of them with international art. The Bavarian government made rooms available in the Glaspalast for these shows, which it supported without interfering in the organisation. In short, 'Munich shone,' as Thomas Mann put it so beautifully in his ironic novella, *Gladius Dei.* 'Art blossoms, art reigns, art extends its rose-covered sceptre over the city, and smiles' (Mann p. 12).

In 1892, disputes within the Künstlergenossenschaft, which organised the Glaspalast exhibitions, came to a head when about 100 dissidents, including Bruno Piglhein, Hugo von Habermann, Fritz von Uhde and Franz von Stuck, broke away and set up a new society. The chief spokesmen for this avant-garde movement, which called itself the Munich Secession, were Georg Hirth, who went on to found the review *Jugend,* to which *Jugendstil* owes its name, and the writer Fritz von Ostini. The Secession was opposed to provincialism and works designed to please the masses. It aimed to put on smaller exhibitions of a higher quality, with a large showing of foreign artists.

The year 1893 was crucial for Stuck's career. Not only was he granted the title of professor, but the first Secessionist exhibition, which was supported by Prince-Regent Luitpold of Bavaria, was a resounding success. Stuck believed that it was only now that he received true official recognition, for his *Sin* (fig. 16, see cat. 14), exhibited at the Secession, was bought by the Neue Pinakothek, 'and from then on the way was open to me. Now all my pictures sold' (Franz Stuck, 'Wie ich Maler wurde,' unknown source in the Stuck estate).

Eros
Woman - the eternal enigma

Stuck's *Sin* brought crowds flocking to the Neue Pinakothek, where it was installed immediately after it had been bought. In *Das Jahr der schönen Täuschungen,* the doctor and poet Hans Carossa described the deep impression that this famous work made on the viewer. 'The fame of the painting drove us through the galleries; we stopped nowhere and opened our eyes for the first time when we were finally standing opposite it. It was displayed on a special easel in its broad, monumental gold frame, [...] and now all three of us stared at the night of hair and snake which did not allow too much of the pale, female body to be seen. The shadowed face with the bluish-white of the dark eyes was less important to me at first than the iron sheen of the nestling snake, its evil, beautifully designed head and the dull chequered pattern on its back, over which a delicate blue line ran like a seam. [...] There are works of art that strengthen our sense of community, and there are others that seduce us into isolation. Stuck's painting belonged to the latter group' (Carossa p. 295-96).

streckt ihr rosenumwundenes Zepter über die Stadt hin und lächelt' (Mann p. 12).

Conflicten binnen de Künstlergenossenschaft, die de exposities in het Glaspalast organiseerde, leidden ertoe, dat in 1892 een honderdtal dissidenten, onder wie Bruno Piglhein, Hugo von Habermann, Fritz von Uhde en Franz von Stuck, een nieuwe vereniging oprichtten. Spreekbuis van deze avant-garde beweging die zich de Münchener Secession noemde, waren vooral Georg Hirth, later oprichter van het tijdschrift *Jugend*, waaraan de Jugendstil zijn naam dankt, en de schrijver Fritz von Ostini. De Secession nam stelling tegen de populaire massawaar en het provincialisme; ze streefde naar kleinere exposities met betere kwaliteit en een grote deelname van buitenlandse kunstenaars.

Het jaar 1893 was voor Stucks carrière van cruciaal belang: niet alleen werd hem de titel van professor verleend, ook vond met veel succes, ondersteund door de prinsregent van Beieren, Luitpold, de eerste Secessionstentoonstelling plaats. Stuck vond, dat hij pas echt officiële erkenning kreeg, toen zijn *Zonde* (fig 16, zie cat. 14), geëxposeerd op de Secession, werd aangekocht door de Neue Pinakothek: 'en vanaf die tijd lag de weg voor me open, ik verkocht nu al mijn schilderijen' (Franz Stuck, 'Wie ich Maler wurde', onbekende bron in de nalatenschap).

Eros
Het eeuwige raadsel: de vrouw

Stucks *Zonde* veroorzaakte een enorme toeloop in de Neue Pinakothek, waar het schilderij meteen na de aankoop te bewonderen was. In *Das Jahr der schönen Täuschungen* beschrijft de medicus-dichter Hans Carossa de diepe indruk, die dit beroemde werk van Stuck bij de beschouwer achterliet: 'De roem van het schilderij dreef ons door de zalen; nergens stopten we en openden onze ogen pas toen we er uiteindelijk tegenover stonden. Het was geëxposeerd in een brede, monumentale gouden lijst op een speciale ezel [...] en nu staarden we alle drie naar de haren- en slangennacht, die niet al te veel liet zien van het bleke vrouwenlichaam. Het beschaduwde gezicht met zijn blauw-wit van de donkere ogen viel me eerst minder op dan de ijzeren glans van de aanhalige slang, zijn boze, prachtig ontworpen kop en het matte ruitenpatroon van zijn rug, waarover als een naad een fijne blauwe lijn liep. [...] Er zijn kunstwerken die onze gemeenschapszin versterken, en andere die ons tot afzondering verleiden. Stucks schilderij behoorde tot deze laatste categorie' (Carossa p. 295-96).

Door de monumentale lijst met dorische zuilen krijgt het schilderij een sacraal karakter. Dit aureool van heiligheid werd enkele jaren later nog versterkt toen Stuck een nieuwe versie van de *Sünde* in zijn kunstenaarsatelier opstelde als een altaar (fig. 17). Hiermee nam Stuck een wel zeer provocatieve stap, door de Zonde tot het middelpunt van zijn artistieke 'heiligdom' te maken. Het schilderij werd geflankeerd door links de sculptuur *Danseres*

The monumental frame with Doric columns gives the painting a sacral nature, and that aura of sanctity was strengthened even further a few years later when Stuck installed a second version of *Sin* in his studio as part of his 'altar to art' (fig. 17). Stuck took a very provocative step when he made *Sin* the centrepiece of this artistic 'shrine.' On the second tier it was flanked on the left by a sculpture of a *Dancer* (cat. 16), standing for the eternally feminine, and on the right by the *Athlete* (cat. 15), the symbol of virile masculinity. Between these two statues was a Roman sculpture of a child's head personifying Innocence. Stuck later added a few nautilus shells, which as erotic symbols left nothing to the imagination. One piquant detail was that the altar stood in front of the door to the models' dressing-room.

Although Stuck's painting shocked the public considerably with its directness and use of colour, liberal Munich had been prepared for its message by 'Christian erotica' in the form of cloyingly erotic Madonnas (Mendgen p. 19). Thomas Mann describes in *Gladius Dei* how passers-by in Munich were struck by a remarkable photograph in a shop window. It was of a painting by an unbelievably gifted artist in which eroticism and religion merged, as in Stuck's interpretation of the biblical subject of Eve and the snake. 'The large, reddish-brown photograph stood, framed with exquisite taste in a gold frame, on an easel in the middle of the window room. It was a Madonna, completely modern and free of any conventions. The figure of the holy mother had an oppressive femininity, bared and beautiful. Her large sultry eyes had dark edges. [...] A woman to drive you insane' (Mann p. 14).

In addition to the fall of man, another of Stuck's obsessions was the sphinx, the man-devouring creature that is the embodiment of the *femme fatale*. This typically *fin-de-siècle* subject, made famous chiefly by Heinrich Heine's poem and Gustave Moreau's painting, appears time and again in Stuck's work. Initially she is depicted as a small yet extremely dangerous figure high up on the top of an immense rock, so that the majestic scenery heightens the viewer's apprehension (Voss 31/195). Another version (Voss 49/194) has a touch of humour in the figure of Oedipus facing the sphinx and making a gesture as if to say: 'Well, come on, let's hear your famous riddle, then.'

In contrast to those two works, *The kiss of the sphinx* of 1895 (fig. 18) is grand melodrama painted in a blaze of fiery red. Locked in a passionate kiss, the sphinx presses her lips against the man's like a vampire, as if to suck the life out of him. It was Heinrich Heine's poem in the foreword to his *Buch der Lieder* of 1839 that inspired Stuck to paint this triumph of woman over man.

■ *Fig 16*
Sin (De Zonde)
1893
oil on canvas
95 x 59.7 cm
Bayerische
Staatsgemäldesammlungen,
Munich (Neue Pinakothek)



(cat. 16), die het eeuwig vrouwelijke symboliseerde en rechts de *Atleet* (cat. 15), symbool van het krachtig-mannelijke. Tussen deze twee statuetten bevond zich een Romeins kinderkopje, personificatie van de Onschuld. Later plaatste Stuck nog enkele nautilus-schelpen, die als erotisch symbool niets aan de verbeelding overlieten. Pikant detail was het feit, dat het altaar was geplaatst voor een deur, waarachter de modellen zich konden omkleden.

Hoewel Stucks schilderij van de Zonde door zijn kleurgebruik en directheid het publiek behoorlijk wist te choqueren, was het liberale München door 'christlich legitimierte Erotica' in de trant van zoetelijk-erotische Madonna-voorstellingen op zijn betekenis voorbereid (Mendgen p. 19). Thomas Mann beschrijft in *Gladius Dei* hoe Münchener passanten getroffen werden door een bijzondere foto in een etalage. Het was een reproductie naar een schilderij van een ongelooflijk begaafde man, waarin erotiek en religie ineenvloeiden, zoals bij Stucks interpretatie van het bijbelse thema van Eva en de slang: 'Die große, rötlichbraune Fotografie stand, mit äußerstem Geschmack in Altgold gerahmt, auf einer Staffelei inmitten des Fensterraumes. Es war eine Madonna, eine durchaus modern empfundene, von jeder Konvention freie Arbeit. Die Gestalt der heiligen Gebärerin war von bedrückender Weiblichkeit, entblößt und schön. Ihre großen, schwülen Augen waren dunkel umrändert [...] Ein Weib zum Rasendwerden' (Mann p. 14).

Naast het motief van de zondeval, was de sfinx, het mannen-verslindende wezen dat de ideale belichaming is van de *femme fatale,* een obsessie voor Stuck. Telkens weer verschijnt dit typische *fin-de-siècle* thema, vooral beroemd sinds Heinrich Heine's gedicht en Gustave Moreau's schilderij, in zijn werk. Aanvankelijk is ze afgebeeld, klein maar zeer gevaarlijk, hoog bovenop een onmetelijke rotspartij, zodat de angst wordt versterkt door het natuurgeweld (Voss 31/195). Dan is er een versie (Voss 49/194) met een dosis humor, waarbij Oedipus tegenover de sfinx staat, terwijl hij een gebaar maakt van: kom maar op met je raadsel.

In contrast daarmee is *De kus van de sfinx* uit 1895 (fig. 18); één brok pathetiek, geschilderd met een vuurrode gloed. In een lange tongzoen drukt de sfinx als een vampier haar lippen tegen die van de man om als het ware het leven uit hem te zuigen. Heinrich Heine's gedicht in het voorwoord tot zijn *Buch der Lieder,* 1839, inspireerde Stuck tot deze triomf van de vrouw over de man:

Lebendig ward das Marmorbild
Der Stein begann zu ächzen -
Sie trank meiner Küsse lodernde Glut
Mit Dürsten und mit Lechzen.

Sie trank mir fast den Odem aus -
Und endlich wollustheischend,
Umschlang sie mich, meinen armen Leib
Mit den Löwentatzen zerfleischend.



■ *Fig 17*
Sin Altar in the studio (Zonde-altaar in het atelier)
photograph
Stadtmuseum, Munich

The marble image came alive,
Began to moan and plead -
She drank my burning kisses up
With ravenous thirst and greed.

She drank the breath from out my breast,
She fed lust without pause;
She pressed me tight, and tore and rent
My body with her claws.

(Translation by Hal Draper, *The complete poems of Heinrich Heine,* Oxford 1982)

The critic Hans Vollmer gave an excellent analysis of the underlying symbolism of Stuck's painting. 'What a psychologically exhausting treatment of the subject this is! There lies the sphinx, this time a bewitchingly beautiful woman, on a low slab of rock. With her lion's claws she clasps the body of the unfortunate, who has sunk to his knees, while her lips press against his. The classical myth is given depth by investing it with the universality of a modern symbol. We hear the old song about man and woman, about man's powerlessness when faced with a demonic woman, about physical strength against the psychical. As this body of a young man writhes in the claws of the sphinx, impotent, unresisting, as lips press against lips there in passionate desire - the moment of greatest pleasure also the moment of death - all of this is portrayed with a dramatic force which truly moves one to the depths of one's being and is incomparably poignant' (Vollmer p. 23-24). Stuck's orgasmic interpretation, this time not with



■ *Fig 18*
The kiss of the sphinx
(De kus van de sfinx)
1895
oil on canvas
160 x 144.8 cm
Szépmüvészeti Múzeum,
Budapest

De dieperliggende symboliek van Stucks schilderij wist de criticus Hans Vollmer goed te treffen: 'Wat een psychologisch uitputtende behandeling van het thema hier! Daar ligt de sfinx, deze keer een betoverend mooie vrouw, op een laag rotsblok; met haar leeuweklauwen omklemt zij het op de knieën neergezegen lichaam van de ongelukkige, terwijl haar lippen op de zijne drukken. Een uitdiepen van de mythe der oudheid tot de universaliteit van een modern symbool; het oude lied van man en vrouw klinkt ons hier tegemoet, de onmacht van de man tegenover de demonische vrouw, van de fysieke kracht tegenover de psychische. Zoals dit lichaam van een jonge man zich onder de klauwen van de sfinx onmachtig, willoos, kronkelt, zoals daar in hartstochtelijk begeren lippen zich op lippen drukken - het moment van het hoogste genot tegelijk ook het moment van de dood - dat alles is met een waarlijk tot in het diepst ontroerende, onvergelijkbaar aangrijpende, dramatische kracht weergegeven' (Vollmer p. 23-24).

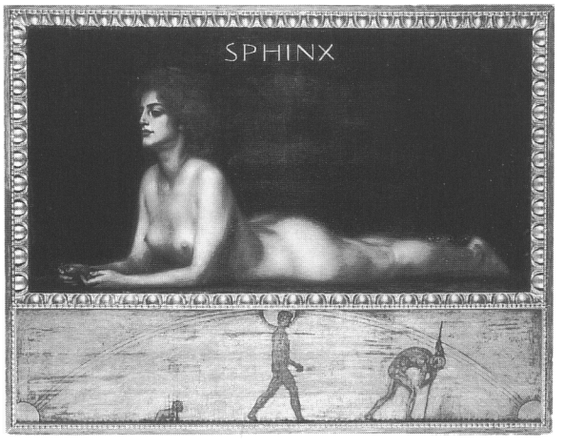
Stucks orgastische interpretatie, waarbij niet de mannelijke ratio van Oedipus de sfinx overwint, maar het slachtoffer zich wellustig overgeeft aan het noodlot, baarde, net als *De Zonde,* veel opzien in München. Reproducties naar dit schilderij werden op last van de Oedipus's masculine rationality triumphing over the sphinx but with the victim surrendering sensually to his fate, caused a sensation in Munich, as *Sin* had done. Reproductions of it were removed from the windows of art galleries on the orders of the police. Unlike the earlier versions, which clearly refer to the mythological tale, *The kiss of the sphinx* is a universal symbol of the passion that leads to downfall.

An even more contemporary approach to the theme is found in a painting of 1901 (cat. 32, fig. 19) and in a later variant (fig. 47). Here the sphinx is not the customary half-cat and half-woman, but a cold-blooded, modern salon lady. It is in that light that Julius Meier-Graefe's remark must be understood: 'He made sphinxes of serving-girls and serving-girls of sphinxes' (Meier-Graefe p. 710). The critic Fritz von Ostini wrote that the picture was a strange interpretation of this much-depicted subject, 'in which the fabled creature appears simply as a naked woman lying watching on her stomach supported by her elbows. The cat's body is not there at all, and still the creature is "completely a cat" in expression and attitude, false and beautiful, flattering and dangerous. The name of this sphinx is - Woman!' (Ostini p. 7).

Dance is also an essential element in the erotic game between man and woman, and Stuck glorified it in a Nietzschean way as an symbol of his art: 'From a dancing soul emerges [...] the higher being' (Wäcker p. 32). Stuck's *Dancers* (cat. 17 and 18) and *Round dance* (cat. 45) are symbolic of Dionysian debauchery, joy of life and liberation. In the case of *Salome* (1906, fig. 20), that *femme fatale,* the liberating, erotic dance is linked to an irrepressible sensuality, with the head of John the Baptist as the object of the woman's lust.

The dancing Salome flaunts her bare white torso, which is adorned with sparkling jewels. On the right a

■ *Fig 19*
Sphinx (Sfinx)
1901
oil on canvas
78.7 x 152.4 cm
private collection



politie uit de etalages van kunsthandels verwijderd. In tegenstelling tot de eerdere versies, die nog duidelijk naar het mythologische verhaal verwijzen, symboliseert *De kus van de sfinx* op een universele wijze de passie die tot de ondergang leidt.

Een nog meer eigentijdse benadering van het thema sfinx treffen we aan bij een schilderij uit 1901 (cat. 32, fig. 19) en een latere variant (fig. 47): hier is de sfinx niet, zoals gebruikelijk, half katachtige en half vrouw, maar een koelbloedige moderne salondame. Tegen dit licht moeten we Julius Meier-Graefe's opmerking begrijpen: 'Er macht Sphinxen aus Kellnerinnen, und Kellnerinnen aus Sphinxen' (Meier-Graefe p. 710). De criticus Fritz von Ostini schreef dat het ging om een bijzondere opvatting van het veelvuldig afgebeelde motief: 'in welcher das Fabelgeschöpf einfach als nackte, auf dem Bauch liegende, lauernd auf die Ellbogen gestützte Frau erscheint. Der Katzenkörper fehlt freilich und doch ist das Geschöpf "ganz Katze" in Ausdruck und Gebärde, falsch und

dark-skinned serving woman, 'a black beast of prey, like a gorilla on heat' (Daffner p. 347), brings in the Baptist's head on a dish. There is a visual contrast between the hunched figure of the servant and Salome's proud, provocative pose: 'There the animal sensuality, here the human' (Daffner p. 349). An even greater antithesis than that between animal and human sensuality is that between body and spirit: Salome's seductive body set against the head of John the Baptist surrounded by a sky-blue halo. Both antipoles stand out brightly against the backdrop of the dark, infinite starry night which elevates the scene to a void, as it were, to a realm above reality.

The impossibility of uniting body and spirit was the central theme of Richard Strauss's opera *Salome,* which had its premiere in Dresden in 1905, one year before Stuck's painting. The text was derived from Oscar Wilde's play of the same name, which caused a storm when it was first performed in Munich in 1904. The

■ *Fig 20*
Salome (Salomé)
1906
oil on canvas
115.5 x 62.5 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich



schön, einschmeichelnd und gefährlich. Diese Sphinx heißt - Weib!' (Ostini p. 7).

Ook de dans vormt een wezenlijk onderdeel van het erotische spel tussen man en vrouw en werd door Stuck op een Nietzscheaanse wijze verheerlijkt als zinnebeeld van zijn kunst: 'aus einem tänzerischen Geist erwächst [...] der höhere Mensch' (Wäcker p. 32). Stucks *Danseressen* (cat. 17 en 18) en *Rondedans* (cat. 45) zijn symbolisch voor de Dionysische ongebondenheid, levensvreugde en bevrijding. Bij de femme fatale *Salomé* (1906, fig. 20) is deze bevrijdende, erotische dans gekoppeld aan een niet te onderdrukken wellust, met het hoofd van Johannes de Doper als lustobject.

De dansende Salomé pronkt met haar blanke, ontblote bovenlichaam, dat is versierd met fonkelende juwelen. Rechts brengt een donkere dienares, 'ein schwarzes Raubtier, wie ein brünstiger Gorilla' (Daffner p. 347), het afgehakte hoofd van Johannes de Doper. Er is een zichtbaar contrast tussen de ineengedoken gestalte van de dienares en de trotse, uitdagende houding van Salomé: 'Dort die tierische, hier die menschliche Sinnlichkeit' (Daffner p. 349). Een nog grotere tegenstelling dan die tussen dierlijke en menselijke zinnelijkheid, is die tussen lichaam en geest: het sensuele lichaam van Salomé tegenover het hoofd van Johannes de Doper met de hemelsblauwe stralenkrans. Beide tegenpolen schitteren tegen de achtergrond van de donkere, oneindige sterrennacht die de scène als het ware in het luchtledige, boven de werkelijkheid, tilt.

De onmogelijkheid om lichaam en geest met elkaar te verenigen was het centrale thema van Richard Strauss' opera *Salomé,* die in 1905 zijn première beleefde in Dresden. De tekst was ontleend aan het gelijknamige toneelstuk van Oscar Wilde. Eén jaar voor de opera-première werd voor het eerst Wilde's *Salomé* in München opgevoerd en zorgde daar voor veel beroering. De schrijver Ostini, geschokt door Salomé's wellust en sadisme, dichtte:

Ich habe jüngst im Münchner Schauspielhause
Die 'Salome' gesehen von Oscar Wilde,
Zu tiefst erschüttert, wie dies Weib, dies grause,
Am Schlusse jäh die Nemesis ereilt.
(Daffner, p. 323)

Salomé, het oer-model van de *femme fatale,* moet op het eind boeten voor haar perverse, provocatieve gedachten, wanneer Herodes uitroept: 'Dood aan deze vrouw!' Voor Stuck deed deze moraal echter niet ter zake: 'het geheim van de liefde is immers groter dan het geheim van de dood'. De innerlijke sexuele driften waren een dwangmatige noodzaak en stonden boven goed of kwaad : 'alles, was man aus Liebe thut, geschieht jenseits von Gut und Böse' (Bierbaum 1899 p. 52).

In al de hierboven genoemde fatalistische schilderijen van Stuck, met Eros hoog in het vaandel, wordt een zinnelijk temperament en een schaamteloze dramatiek gecombineerd met een zeer contrastrijk kleurenpalet, dat

writer Ostini, shocked by Salome's sensuality and sadism, penned the following verse.

Recently, at the Munich theatre,
I saw Oscar Wilde's Salome.
Deeply shocked at how this woman, this cruel being,
Is suddenly overtaken by Nemesis at the end.
(Daffner p. 323)

Salome, the primal model of the *femme fatale,* ultimately has to pay the price for her perverse, provocative attitude when Herod cries out: 'Kill that woman!' For Stuck, though, that moral was irrelevant: 'for after all, love's secret is deeper than death's.' In his eyes, the inner, sexual passions were a compulsive necessity, and stood above good or evil: 'Everything one does for love is beyond good and evil' (Bierbaum 1899 p. 52).

In all the above fatalistic paintings by Stuck that glorify Eros, a sensual temperament and a shameless dramaturgy are combined with a palette of highly contrasting colours that blaze from the canvas like Bengal fire. The sharply outlined areas of colour emphasise not only the aesthetic, decorative effect but also contribute to the symbolism of the scene. The sulphurous yellow in the background of *Sin* is synonymous with concepts like poisonous and dangerous, the flaming red in *The kiss of the sphinx* symbolises the heat of passion, and the black of the backgrounds to *Sphinx* and *Salome* allude to man's dark fate.

Above all, though, it is the beauty of the nude body that catches the eye in all these paintings. Erotic dreams and fantasies are presented by Stuck in the guise of allegorical and symbolist subjects and are at the same time generalised, depicted as modern and timeless, as archetypes. That approach was designed to please the public around 1900. It was sensational, provocative and stimulating, and was accordingly hailed by the well-to-do, who were wild about decoratively melodramatic, aesthetic facades (Hausenstein p. 487). Stuck sensed to perfection that his sensual temperament, his unequivocal eroticism, his feeling for classical beauty and his daring colour effects were precisely the ingredients that appealed to the general public around the turn of the century. Moreover, the over-arching theme of love and the eternal conflict between man and woman was (and is) understood by all.

Pathos
The power and beauty of suffering

Franz von Stuck, the new heathen, the devotee of Dionysus, had very little time for traditional religion. The typical religious subjects, on the other hand, greatly appealed to him, because they could be used to depict suffering, passion and riven human feelings so arrestingly. 'In my religious works, too, I try to accentuate the human element, that which is understandable to everyone. I think that even a savage would

als een bengaals vuur van het doek straalt. De sterk omlijnde kleurvlakken benadrukken niet alleen de esthetische, decoratieve werking, maar dragen ook bij tot de symboliek van de voorstelling. Zo is het zwavelgeel op de achtergrond van zijn *Zonde* synoniem met begrippen als giftig en gevaarlijk, het gloeiende rood bij *De kus van de sfinx* symbolisch voor de hete passie en het zwart als achtergrondkleur voor de *Sfinx* en *Salomé* een verwijzing naar het donkere noodlot van de man.

Maar bovenal is het de schoonheid van het naakte lichaam dat bij al deze schilderijen de aandacht trekt. Erotische dromen en fantasieën worden door Stuck onder de dekmantel van allegorische en symbolistische thema's voorgeschoteld en tegelijkertijd veralgemeend, als modern en tijdloos, als archetypen, weergegeven. Deze aanpak moest het publiek rond 1900 wel behagen: het was sensationeel, uitdagend, prikkelend en vond derhalve grote bijval bij de gegoede burgerij, die verzot was op decoratief-pathetische, esthetische façaden (Hausenstein p. 487). Stuck voelde perfect aan dat zijn zinnelijke temperament, zijn ondubbelzinnige erotiek, zijn gevoel voor klassieke schoonheid en zijn gedurfde kleur-effecten juist die ingrediënten waren die bij het grote publiek van rond de eeuwwisseling in de smaak vielen. Bovendien was (en is) het overkoepelende thema van de liefde en het eeuwige conflict tussen man en vrouw voor iedereen navoelbaar.

Pathos
De kracht en de schoonheid van het lijden

Franz von Stuck, de nieuwe heiden, de Dionysus-aanhanger, had de traditionele religie beslist niet hoog in zijn vaandel staan. De gebruikelijke christelijke thema's spraken hem daarentegen bijzonder aan, omdat daarmee het lijden, de passie en verscheurde menselijke gevoelens zo pakkend verbeeld konden worden. 'Auch bei meinen religiösen Bildern suche ich das Menschliche, das jedermann Verständliche herauszukehren. Ein Wilder sollte nach meiner Meinung erkennen, daß hier (bei meiner Kreuzigung) ein edler Mensch zwischen zwei Barbaren ans Kreuz geschlagen wurde. Als Moment wählte ich den dramatischsten Moment des Todes, in dem sich die Sonne verfinsterte und ein Krachen durch die ganze Natur ging' (Stuck 1892/93). Bovendien is Stuck meer geïnteresseerd in het esthetische aspect van grootse, monumentale vormen, contrastrijke composities en kleuren, dan in het religieuze motief.

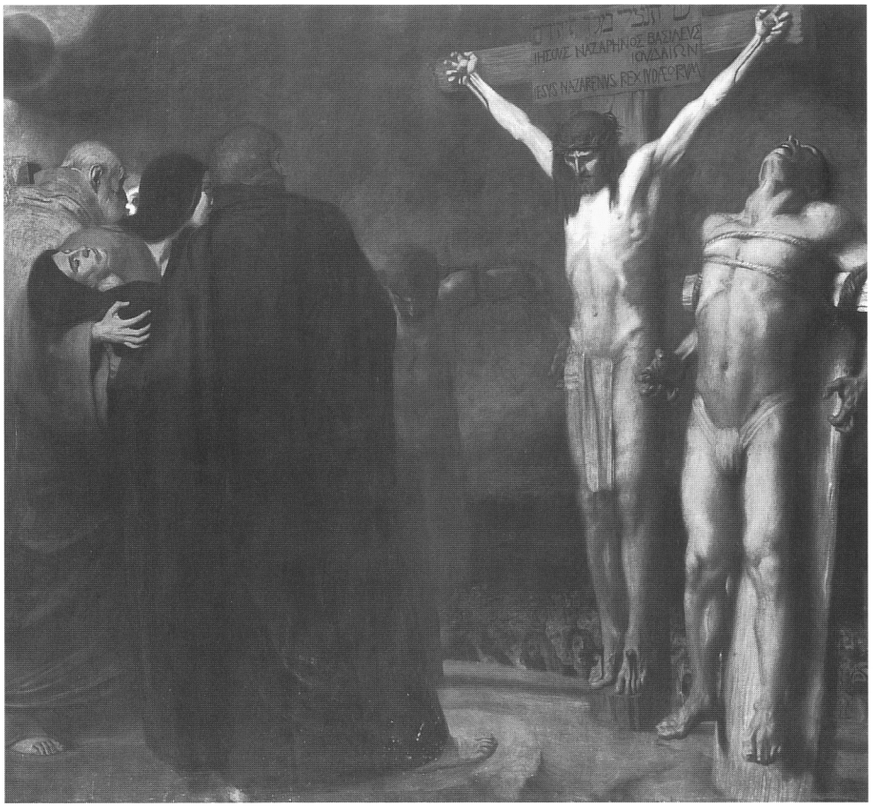
Stucks *Kruisiging,* zowel het schilderij uit 1892 (fig. 21) als de latere variant (cat. 51) kent dramatische kleurcontrasten: de zojuist gestorven Christus hangt aan het kruis in een bovennatuurlijk, fel licht. Zijn berusting steekt scherp af tegen de gekwelde houding van de moordenaars naast hem en, op de versie van 1892, met het joelende gepeupel op de achtergrond. Bierbaum (1893 p. 81) zag hierin de tegenstelling van het 'Übermenschliche, Göttliche' met de 'brutale Masseninstinkte'. Een andere pregnante tegenstelling is die tussen de gewaden van de omstanders, opgezet in grootse, gestileerde vormen, en

realise that here, in my *Crucifixion,* a noble being had been nailed to the cross between two barbarians. The moment I chose was the most dramatic instant of death, when the sun was darkened and a thunderclap resounded throughout nature' (Stuck 1892/93). He was also more interested in the aesthetic aspect of grand, monumental forms, in compositions full of contrast and colour than in the religious subject itself.

Stuck's *Crucifixion,* both the painting of 1892 (fig. 21) and the later variant (cat. 51), contain dramatic colour contrasts. Christ has just expired, and he hangs on the Cross in a bright, supernatural light. His resignation differs sharply from the tormented poses of the thieves beside him, and this is reinforced in the 1892 version by the jeering crowd in the background. Bierbaum (1893 p. 81) saw in this the contrast between the 'superhuman, the divine' and the 'brutish herd instinct'. Another striking antithesis is that between the dress of the onlookers, built up with grand, stylised forms, and the detailed nude bodies of Christ and the thieves. Stuck studied the distinctive poses of the human form in numerous preparatory sketches and studies of the live model. It was perhaps because of this fixation on the muscled nude that the clergy of a Berlin church refused the *Crucifixion* of 1892 when a rich patron offered to donate it to them (Meissner p. 90-91). Just a year before, when Max Klinger's *Crucifixion* of 1890 (Museum der bildenden Künste, Leipzig) was exhibited in Munich, people had been scandalised by the attractive beauty of the completely nude Christ, and Klinger was eventually forced to add a loin-cloth. Stuck with his *Crucifixion,* in turn, could not conceal the fact that he was 'a sensual man'.

Stuck's *War* (fig. 22), a vast canvas that was one of the indisputable high points of the Munich Secessionist exhibition of 1894, shows the heroic power and beauty of suffering in all its terrifying intensity. The nude 'hero,' mounted on an exhausted war-horse, rides cold-bloodedly over a battlefield strewn with corpses. It is not a direct reference to a specific event or a tendentious attack on militarism, but a depiction of the idea of Destruction by 'a superhuman demon of war, a brother of Death, Pestilence and Sin, a descendant and envoy of Lucifer, of Evil' (Kirstein p. XIV). Stuck turns war into an inescapable fate that simultaneously unfolds its aesthetic power and reveals its beauty (Bierbaum 1899 p. 115).

The French critic André Germain regarded the 'hymn to material force,' the homage to physical strength, as one of the principal hallmarks of Stuck's oeuvre, and saw clear similarities between sculptures like *Athlete* (cat. 15) and a painting like *Sisyphus* (cat. 62). 'In creating such giants Stuck has, so to speak, imitated the philosopher Nietzsche - he has raised up a whole race of supermen. Is that not the word that fits these unarmoured, ponderous heroes who look truly Cyclopean? [...] It is the triumph of power and muscular energy' (Germain, p. 16-17). According to the



■ *Fig 21*
Crucifixion (Kruisiging)
1892
oil on canvas
253 x 282 cm
Staatsgalerie Stuttgart

het gedetailleerde naakte lichaam van Christus en de moordenaars. In talloze voorbereidende schetsen en studies naar levend model, bestudeerde hij de typische houdingen van het menselijke lichaam. Wellicht was deze fixatie op het gespierde naakt er de oorzaak van, dat de *Kruisiging* van 1892 niet werd geaccepteerd door de geestelijkheid van een kerk in Berlijn, toen een rijke maecenas hen dit schilderij wilde schenken (Meissner p. 90-91). Net een jaar eerder had Max Klingers *Kruisiging* (1890, Museum der bildenden Künste, Leipzig) vanwege de aantrekkelijke schoonheid van de volledig naakte Christus op een tentoonstelling in München al de gemoederen verhit, en werd Klinger gedwongen om een lendendoek toe te voegen. Ook Stuck kon bij zijn *Kruisiging* niet verhullen, dat hij in de eerste plaats een 'Sinnenmensch' was.

Stucks *Oorlog* (fig. 22), een gigantisch doek, dat op de tentoonstelling van de Münchener Secession in 1894 een van de onbetwiste hoogtepunten was, toont de heroïsche kracht en schoonheid van het lijden in al zijn afschrikwekkende hevigheid. Koelbloedig rijdt de naakte 'held' op een afgemat strijdros over het slagveld, dat bezaaid ligt met lijken. Zonder een directe verwijzing naar een specifieke gebeurtenis of een tendentieuze aanklacht tegen het militairisme te zijn, is hier het idee van de Vernietiging verbeeld door 'een bovenmenselijke demon van de oorlog, een broeder van de Dood, Pestilentie en Zonde, een afstammeling en afgezant van Lucifer, van het Kwade' (Kirstein p. XXIV). De oorlog wordt bij Stuck een onafwendbaar en ongrijpbaar noodlot, dat tegelijkertijd zijn esthetische kracht ontvouwt en

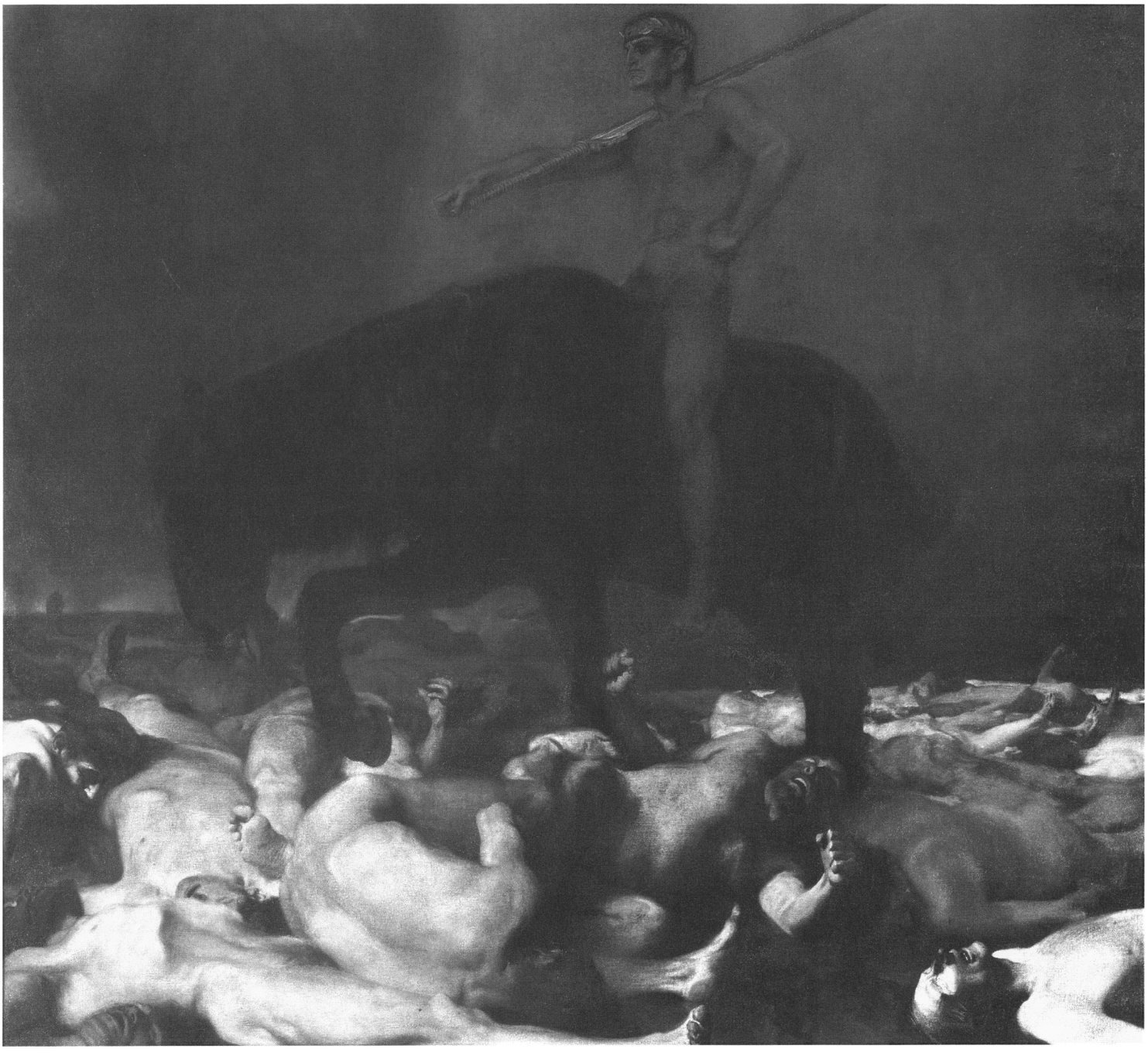
Frenchman, the glorification of force was a typically German trait that was also being manifested in the German urge for expansion at around this time. It was precisely because of these impassioned and dramatic explosions of force that Germain admired Stuck above Klinger and Thoma, whose works, he believed, were too overladen with high-flown ideas and sentiments. Stuck appeared to treat life as a magnificent spectacle in which new sources of energy developed incessantly. 'There is not the slightest contradiction between his tendency towards carefree gaiety and the passionate interest he takes in violent shocks, in bloody struggles' (Germain p. 18).

I lock myself up in myself

And behold, I have a realm where I am lord and master;
A realm and happiness that is so full of lustre
That even your beauty pales before it.
This realm is mine, for I am its creator,
A celestial realm, where I am god,
And you yourself a creature merely.
The smoke from the sacrifice at my hearth of prayer
Rises as a smooth column, a plume to beauty.
And I stand here, priest and lord,
My eyes see down to the deepest depths
Of that great ocean they call her life.

(From: *Abseits,* Bierbaum 1901 p. 234-35)

■ *Fig 22*
War (Oorlog)
1894
oil on canvas
244 x 273 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich
(Neue Pinakothek)



zijn schoonheid openbaart (Bierbaum 1899 p. 115).

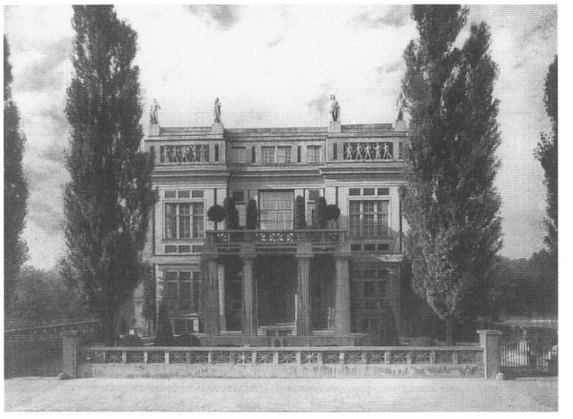
De Franse criticus André Germain beschouwde de 'hymne à la force matérielle', de hulde aan de lichamelijke kracht, als één van de hoofdkenmerken van Stucks oeuvre en zag duidelijke overeenkomsten tussen sculpturen als *Atleet* (cat. 15) en een schilderij als *Sisyphos* (cat. 62). 'Door dergelijke reuzen te creëren heeft Stuck als het ware de filosoof Nietzsche geïmiteerd - en schiep hij een heel ras van supermensen. Is dat niet het juiste woord voor deze zwaarlijvige helden zonder wapenuitrusting die eruit zien als cyclopen? [...] Het is de triomf van de gespierde kracht en energie' (Germain p. 16-17). De verheerlijking van de kracht was volgens de Fransman een typisch Duitse trek, die ook tot uiting kwam in de toenmalige Duitse expansie-drift. Juist vanwege deze gepassioneerde en dramatische krachtexplosies bewonderde hij Stuck boven Klinger en Thoma, wiens werken volgens hem teveel doordrenkt waren van gechargeerde ideeën en sentimenten. Stuck scheen het leven een magnifiek spektakel, waar zich onophoudelijk nieuwe energieën ontwikkelden. 'Er is niet de minste tegenstrijdigheid tussen zijn voorliefde voor zorgeloze vrolijkheid en zijn gepassioneerde belangstelling voor gewelddadige confrontaties, voor bloedige gevechten' (Germain p. 18).

Ik sluit mij in mezelf op

Denn sieh: Ich hab ein Reich, drin bin ich Herr;
Ein Reich und Glück, das ist so voller Glanz,
Daß deine Schönheit selbst davor verbleicht.
Dies Reich ist mein, weil ich sein Schöpfer bin,
Ein Himmelreich mit mir als seinem Gott;
Du selber bist darin nur Kreatur.
In grader Säule steigt der Opferrauch
Von meinem Betherd, der der Schönheit dampft,
Und, steh ich hier, ein Priester und ein Herr,
Sehn meine Augen bis zum tiefsten Grund
Des großen Meeres, das ihr Leben heißt.
(Uit: *Abseits,* Bierbaum 1901 p. 234-35)

In 1898, een jaar na zijn huwelijk met de Amerikaanse Mary Lindpaintner, kon de succesvolle Stuck zijn ideaal van het *Gesamtkunstwerk* verwezenlijken en zijn eigen 'universum' scheppen: een neo-klassieke villa op een markante plek aan de chique Prinzregentenstraße, niet ver van de rivier de Isar, net achter het terras met de 'Friedensengel'. Met de bouw van zijn villa had de nieuwe 'kunstenaarsvorst' tevens zijn maatschappelijke positie gedefinieerd, zoals de society-portretschilder Franz von Lenbach die had bevestigd door zijn neo-renaissance palazzo. Maar in tegenstelling tot Lenbachs palazzo was de Villa Stuck geen open, naar buiten gericht bouwwerk. De gesloten, kubische vorm van de streng klassieke villa, bewaakt door een kopie van de Romeinse 'wolvin', had nu niet bepaald een uitnodigend karakter. De bezoeker, die bij de zware, bronzen deur aanbelde, werd aangestaard door een afwerend Medusa-hoofd, dat dienst deed als brievenbus (fig. 24).

In 1898, a year after his marriage to the American Mary Lindpaintner, the successful Stuck was able to realise his ideal of the *Gesamtkunstwerk* and create his own 'universe': a neo-Classical villa on a prominent site on the chic Prinzregentenstrasse, not far from the river Isar and just behind the terrace with the *Friedensengel.* By building his villa, 'the prince of artists' also defined his



■ *Fig 23*
Villa Stuck
1899
retouched photograph
private collection

social position, just as the society portraitist Franz von Lenbach had confirmed his by creating a neo-Renaissance *palazzo.* However, unlike Lenbach's residence, the Villa Stuck was not an open structure that faced outwards. The closed, cubic shape of the strictly classical villa, guarded by a copy of the 'she-wolf' of Rome, was not exactly inviting. The caller who rang the bell beside the heavy bronze door found himself being stared at by a repellent head of Medusa that did duty as a letterbox (fig. 24).

'Insular and introverted like the castle refuges of King Ludwig II, Stuck's villa also looks "placeless," like a structured desire for another world, [...] a place of I-symbols' (Rauch, in Stuck 1992 p. 37). A retouched photograph of the villa reveals that Stuck wanted to stress this 'placelessness' even more, for he superimposed giant poplars on either side of the house so that the setting recalled Böcklin's painted versions of the isle of the blest (fig. 23).

Stuck's impressive 'temple of beauty,' which is all too often dismissed as merely a showy facade, as pompous ostentation, was a logical consequence of his artistic ideas and created the ideal setting for his paintings and sculptures. Just as Stuck placed his paintings in frames which he designed himself so that they would harmonise with their immediate surroundings, so he integrated works of art, interior decoration, furniture



■ *Fig 24*
Medusa-head on the front-door of the Villa Stuck
(Medusa-hoofd op de voordeur van de Villa Stuck)

'Inselhaft und introvertiert, wie die Schloßrefugien König Ludwigs II., erscheint auch Stucks Villa "ortlos", wie eine gebaute Sehnsucht nach einer anderen Welt [...] ein Ort der Ich-Symbole' (Rauch, in Stuck 1992 p. 37). Een geretoucheerde foto van de villa laat zien, dat Stuck deze 'ortlosigkeit' extra wilde benadrukken: naast de villa liet hij fictieve reusachtige populieren oprijzen, zodat de setting herinnerde aan Böcklins geschilderde versies van het eiland der gelukzaligen (fig. 23).

De indrukwekkende 'tempel der schoonheid' van Stuck die maar al te vaak wordt afgedaan als een louter representatieve façade, als pompeuze pronkzucht, was een logisch gevolg van zijn artistieke ideeën en schiep het ideale kader voor zijn schilderijen en sculpturen. Zoals Stuck zijn schilderijen in door hem zelf ontworpen lijsten stak om ze met de meest naaste omgeving te laten harmoniëren, zo integreerde hij kunstwerken, interieur-decoratie, meubels, ja zelfs zijn dagelijkse leven tot één *Gesamtkunstwerk* (In Perfect Harmony p. 97-112). Alle details werden door de kunstenaar zelf ontworpen en ondergeschikt gemaakt aan een uitgekiend symbolistisch programma.

In de vestibule (fig. 25) stonden links en rechts in nissen twee levensgrote standbeelden opgesteld, als representanten van de heer en vrouw des huizes: kopieën van de Venus Medici, het ideaal van de vrouwelijke schoonheid, en de zogenaamde 'Idolino' die werd vereerd als ideaalbeeld van de jeugdige mannelijkheid. In de wand waren talloze afgietsels van antieke reliëfs opgenomen, die een Dionysische levensvreugde en tevens een gewijde, sacrale atmosfeer uitstraalden.

De ontvangstsalon (fig. 51) ademde door zijn matgouden wanden een Byzantijnse sfeer. Het voorname, gedempte effect werd nog eens versterkt door de rode, zijden gordijnen en de indirecte lichtinval. Alles, echt of imitatie, was op elkaar afgestemd en gericht op de totaalindruk, het grote effect. Boven de deur was een portret van Stuck geïntegreerd in de wand: een kopie van het zelfportret dat hij had vervaardigd voor de portrettengallerij van de Uffizi in Florence (1906, Voss 299/355). Onder het portret dragen twee kentauren de naam 'Franz von Stuck', een verwijzing naar Stucks persoonlijke wapen met het embleem van een galopperende kentaur. In 1905 had de prinsregent Luitpold van Beieren Stuck in de adelstand verheven en mocht de kunstenaar voortaan het adellijke 'von' voor zijn achternaam plaatsen.

Naast de ontvangstruimte bevond zich de muzieksalon (fig. 26), door Stuck zelf beschilderd met perspectivische, Pompejaans aandoende architectuur onder een mysterieuze, diepblauwe sterrenhemel. Muziekavonden vonden er hier echter nauwelijks plaats, deze muzieksalon was in de eerste plaats een hulde aan de bevrijding van Eros en een compilatie van motieven uit Stucks schilderkunst. Op de wanden zijn varianten van Stucks *Gluren* (Voss 33/14), *De wip* (cat. 25), *De dans* (Voss 101/217), *Rondedans* (Voss 192/218) en het reliëf *Serpentine-danseressen* (cat. 17) geschilderd. Onder het hemelse gesternte zorgen zang en dans, net als de liefde, voor een bevrijden-

and even his daily life into a single *Gesamtkunstwerk* (In Perfect Harmony p. 97-112). He designed all the details himself, making them subservient to a sophisticated Symbolist programme.

In niches on the left and right in the entrance hall (fig. 25) were two lifesize statues - representatives of the master and mistress of the house. They were copies of



■ *Fig 25*
Entrance hall of the Villa Stuck
(Vestibule van de Villa Stuck)
1899
photograph
private collection

the Medici *Venus,* the ideal of feminine beauty, and the so-called *Idolino,* which was venerated as the visual ideal of youthful masculinity. Let into the wall were several casts of classical reliefs that radiated a Dionysian joy of life and created a dedicated, sacral atmosphere.

The reception room (fig. 51), with its matt-gold walls, struck a Byzantine note. The august, muted effect was reinforced by the red silk curtains and the indirect lighting. Everything, be it genuine or imitation, formed a harmonious whole contributing to the overall impression, the grand effect. Let into the wall above the door was a portrait of Stuck himself - a copy of the 1906 self-portrait he had painted for the portrait gallery of the Uffizi in Florence (Voss 299/355). Two centaurs beneath the portrait held up the name 'Franz von Stuck' in reference to Stuck's coat-of-arms with its emblem of a galloping centaur. In 1905, Prince-Regent Luitpold of Bavaria ennobled Stuck, enabling him to place the aristocratic 'von' before his surname.

Off the reception room was the music room (fig. 26), which Stuck himself painted with perspectival, imitation Pompeian architecture beneath a mysterious, deep blue, star-spangled sky. Very few musical soirées were held here, for the music room was first and foremost a celebration of the liberation of Eros and a compilation of motifs from Stuck's paintings. The walls are decorated with variants of his *Peeping* (Voss 33/14),

de werking. De muziek, als meest abstracte van de kunsten, op de wand van de muziekzaal gepersonifieerd door Orpheus, tilt de mens op naar hogere, hemelse sferen. De geschilderde sterrennacht is bovendien een symbolische weergave van de komeetachtig gestegen carrière van Franz von Stuck, die nu als een echte 'ster' schitterde aan het firmament (fig. 27).

Het allerheiligste van deze kunsttempel was Stucks atelier op de eerste verdieping (fig. 17). Hier bevond zich ook het kunstenaarsaltaar, waar Stuck met behulp van kostbare reliquieën uit het verleden zijn kunstreligie onderstreepte. Nadat eerst een Athene-sculptuur en daarna een Orpheus-reliëf het middelpunt hadden gevormd van zijn altaar-opstelling, was rond 1902 Stucks meest bekende schilderij van *De Zonde* het centrum en daardoor verworden tot de icoon van de ontucht. De predella symboliseerde door middel van twee sculpturen de schoonheid van de dansende vrouw en de mannelijke vitaliteit. Tussen deze twee beelden bevond zich op een sarcofaag een Romeins kinderhoofdje, een verwijzing naar de vergankelijke onschuld. De verbintenis tussen de twee geslachten vond zijn uiteindelijke extase in *De Zonde,* waaraan beiden waren overgeleverd: een duidelijker eerbetoon aan Eros was nauwelijks denkbaar.

Stucks heilige schrijn vertoont opvallende parallellen met het persoonlijke altaar van de symbolist Fernand Khnopff dat was gewijd aan Hypnos, god van de slaap en de droom. Ook Khnopff combineerde elementen uit het klassieke verleden tot een pseudo-sacraal ensemble en gaf die een nieuwe associatieve betekenis. Op een sokkel van Tiffany-glas, versierd met bronzen sfinxen, bevond zich een glazen schrijn met een kopie van het gevleugelde hoofd van Hypnos (4de eeuw v. Chr., British Museum, Londen), dezelfde sculptuur die ook in Stucks oude atelier stond opgesteld.

Maar niet alleen de verering van hun Leitmotiv, bij Khnopff Hypnos en bij Stuck Eros, laat opmerkelijke overeenkomsten zien, ook hun beider vlucht uit de banale realiteit en isolering van de buitenwereld. De imposante, majestueuze Villa Stuck zal Khnopff ongetwijfeld talloze ideeën hebben gegeven, die hij kon verwerken in de plannen voor de bouw van zijn eigen villa in Brussel, voltooid in 1902 (Draguet p. 337).

Het sterk op het eigen ik gerichte, geïsoleerde karakter van de Villa Stuck zorgde ook voor de continuïteit van Stucks artistieke thema's en daarmee voor een zekere stagnatie in zijn ontwikkeling. Inspelend op de verborgen wensen van het publiek en door zijn sociale rol gedwongen tot serie-productie, schroomde hij er niet voor om zijn vroegere thema's te blijven herhalen (Hoh-Slodczyk p. 138). Zijn vorstelijke levensstijl moest tenslotte ook gefinancierd worden. In zijn hermetisch afgesloten rijk der schoonheid, betiteld als Stucks beste kunstwerk, was er gewoonweg geen andere keuze mogelijk.

The seesaw (cat. 25), *Dance* (Voss 101/217), *Dance in a ring* (Voss 192/218) and the relief *Serpentine dancers* (cat. 17). Beneath the starry sky, song and dance, like love, have a liberating effect. Music, as the most abstract of all the arts, is personified on the wall by Orpheus, and elevates mankind to higher, celestial spheres. The heavens painted on the ceiling are also a symbolic reproduction of the cometlike career of Franz von Stuck, who now shines as a true star in the firmament (fig. 27).

The holy of holies in this temple of art was Stuck's studio on the first floor (fig. 17). It was here that the artist erected his altar, where costly relics from the past underscored his religion of art. The centrepiece of the altar was first a statue of Pallas Athene and then a relief of Orpheus, but from around 1902 it was Stuck's most famous painting, *Sin,* which was thus made an icon of vice. Two sculptures in the predella symbolised the beauty of a dancing woman and male vitality. Between them was a Roman sculpture of a child's head standing on a sarcophagus - an allusion to transitory innocence. The union between the sexes reached its ultimate ecstasy in *Sin,* to which both surrendered. It is hard to conceive of a more explicit declaration of homage to Eros.

Stuck's holy shrine displays striking parallels with the personal altar of the Symbolist Fernand Khnopff, which was dedicated to Hypnos, the god of sleep and dreams. Khnopff, too, combined elements from the classical past in a pseudo-sacral ensemble and gave it a new, associative meaning. On a base of Tiffany glass decorated with bronze sphinxes stood a glass shrine with a copy of the winged head of Hypnos (4th century BC, British Museum, London), the same sculpture that had stood in Stuck's old studio.

This veneration of their respective leitmotifs - Hypnos for Khnopff and Eros for Stuck - was not the only striking parallel between the two artists. Their separate flights from banal reality and isolation from the outside world also made them kindred spirits. The imposing, majestic Villa Stuck undoubtedly gave Khnopff many ideas for his own villa in Brussels, which was completed in 1902 (Draguet p. 337).

The markedly self-centred, isolated nature of the Villa Stuck also sustained the continuity of Stuck's artistic themes and led to a certain stagnation in his development. Playing on the hidden desires of his public and forced into a production-line output by his social role, he had no qualms about repeating his earlier themes (Hoh-Slodczyk p. 138). After all, he had a princely lifestyle to pay for. In his hermetically sealed realm of beauty, which is hailed as his finest work of art, he simply had no alternative.

■ *Fig 26*
Music room in the Villa Stuck
(Muzieksalon in de Villa Stuck)

■ *Fig 27*
see page 32 (zie blz. 32)
Starry sky in the music room
(Sterrenhemel in de muzieksalon)




JUPITER
NEPTVN
VRANVS

1
Amor
c. 1889
pastel, mixed media on paper
72 x 31.5 cm
signed lower right: F. Stuck
private collection

Stuck 1982 no. 115, Filipponi p. 50, fig. 62, Frömer p. 23-27, Stuck 1993/94 no. 1

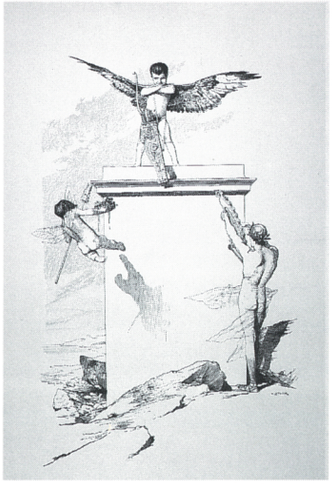
De combinatie van Amor-figuren en heraldische wapens had Stuck herhaaldelijk gebruikt bij zijn illustraties voor het verzamelwerk *Karten und Vignetten;* maar terwijl de putti en amors daar als ondeugende, frivole knaapjes over het blad fladderen, geeft Stuck deze jongeling een bijna monumentaal karakter.

Amor rijst, net als de liefdesgodin Venus, op uit de zee en toont trots zijn embleem. Op een half-goud, half-bruin fond zien we een met pijl doorboord liefdeshart, omcirkeld door een slang, die zichzelf in de staart bijt. Het reptiel symboliseert zo de eeuwigdurende liefde, maar niet zonder bijgedachte: de slang, zo onlosmakelijk verbonden met de zondeval, is ook het zinnebeeld van de verleiding.

Deze pasteltekening behoort tot de vroege periode van Stucks oeuvre, waarin de kunstenaar alle herinneringen aan het historisme van zich af probeert te schudden en die de overgangsfase vormt naar zijn eerste grote schilderijen: 'Während ich dann, selbständig geworden, für die 'Fliegenden' [het satirische tijdschrift *Fliegende Blätter*] zeichnete, versuchte ich mich nebenbei allmählich durch einige Pastelle in die Malerei hineinzuschmuggeln' (Stuck 1892/93).

Stuck repeatedly used a combination of Amor figures and heraldic arms in his illustrations for the *Karten und Vignetten* portfolio; but whereas there the putti and amors flutter over the page like mischievous, frivolous boys, Stuck gives the youth in this work an almost monumental character. Amor rises, just like the love goddess Venus, from the sea and proudly displays his emblem. On a half gold, half brown ground we see a heart pierced by an arrow and encircled by a serpent biting its tail. The reptile thus symbolises eternal love, but not without another association: the snake, so inextricably linked to the Fall, is also the symbol of temptation.

This pastel drawing belongs to the early period in Stuck's oeuvre, in which he tried to shed all reminders of historicism and which forms the transitional phase before his first major paintings: 'At this time, while busy drawing for the "Fliegende" [the satirical magazine *Fliegende Blätter*], I slowly began to work up to painting by making pastels' (Stuck 1892/93).





■ ***Fig. 28***
Ode to Love (Ode aan de liefde)
1886
zincograph, 42 x 31 cm
from: Karten und Vignetten, *no. 25*



2
Nautilus
c. 1889
bronze, silver plate
height: 48 cm
T. Baumgarten Collection
(Courtesy Galerie Ritthaler, Munich)

Heilmann p. 81-92, no. 2, Stuck 1993/94 p. 115-17

Op enkele foto's van Stucks atelier in de Theresienstraße is een bronzen Eros te zien die een nautilus-schelp in zijn handen draagt. De kleine Eros staat op de rug van een schildpad, die het symbool is van de vruchtbaarheid vanwege de vele eieren die hij legt, en van de vitaliteit vanwege zijn lange leven.

De symbolisten hadden een speciale voorliefde voor de schildpad. In de bij uitstek decadente roman *A Rebours* van Joris Karel Huysmans wordt de schildpad van de graaf Des Esseintes beschreven, die sterft omdat hij niet was opgewassen tegen zijn glansrijke, met edelstenen bezette schild. De Belgische symbolist Fernand Khnopff hield een levende schilpad in een bassin in zijn villa, die hij na diens dood liet verbronzen en Gustave Moreau bezat in zijn atelier een opgezet exemplaar (Howe p. 145).

Stilistisch is de *Nautilus* van Stuck verwant met enkele van zijn vroege schetsen en ontwerpen voor neo-renaissancistische sierobjecten, zoals zilveren bokalen, schalen en andere tafel-decoraties. In de bestandscatalogi van de Württembergische Metallwarenfabrik (WMF) 1894/95 en de Engelse firma-catalogus van 1906, bevinden zich onder de categorie 'bloemenvazen' twee verzilverde sculpturen, waarvoor Stucks verloren gegane bronzen *Nautilus* als voorbeeld heeft gediend. De hier afgebeelde *Nautilus* is een van deze varianten, vervaardigd door WMF.

Een schilderij met hetzelfde Nautilus-thema (Voss 79/333) werd in 1893 aangekocht door de prinsregent Luitpold van Beieren. Eros lijkt ons hier met de woorden van de Oostenrijkse dichter Hugo von Hofmannsthal te willen zeggen: 'Sind nicht wir künstlichen Kleinen die wahren Offenbarer des Lebens und Boten Gottes, wir aus Bildern, wir aus Büchern, wir aus Mythen, wir aus Träumen?' (Hofmannsthal p. 200).

Several photographs of Stuck's studio in the Theresienstrasse show a bronze Eros who is holding a nautilus shell. This small Eros stands on the back of a tortoise, which symbolises fertility because of the many eggs it lays, and vitality because of its longevity.

The Symbolists had a special liking for the tortoise. In the quintessentially decadent novel *A Rebours* by Joris Karel Huysmans the tortoise belonging to Count Des Esseintes dies because it is unable to cope with its magnificent shell set with jewels. The Belgian Symbolist Fernand Khnopff kept a live tortoise in a pool in his villa. After it died he had it bronzed. Gustave Moreau had a stuffed example in his studio (Howe, p. 145).

Stylistically Stuck's *Nautilus* is related to several of his early sketches and designs for neo-Renaissance objects, such as silver goblets, dishes and other table decorations. In the 1894/95 catalogue of the Württembergische Metallwarenfabrik (WMF) and the English edition of 1906, in the category 'flower vases' there are two silver-plate sculptures for which Stuck's lost bronze *Nautilus* served as the model. The *Nautilus* shown here is one of these variants produced by WMF.

A painting with the same theme (Voss 79/333) was bought in 1893 by the Prince Regent Luitpold of Bavaria. Here Eros seems to be speaking to us in the words of the Austrian poet Hugo von Hofmannsthal: 'Are not we fabricated creatures the true revelation of life and the messengers of God, we who come from paintings and books, from myths and dreams?' (Hofmannsthal p. 200).



3
Wild chase (Wilde jacht)
c. 1889
oil on panel, 53 x 84 cm
signed at lower left: Franz Stuck / Mein erstes Oelgemälde
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich

Voss 1/145, Mendgen p. 16-17, fig. 16

Stuck zelf betitelde deze *Wilde jacht* als zijn eerste olieverf-schilderij. De ogenschijnlijke wirwar van apokalyptische wilde paarden, lijkbleke spookachtige verschijningen, en de centrale figuur van de jager met zijn gevaarlijke speer, wordt uitstekend in balans gehouden door een zorgvuldig opgebouwde compositie.

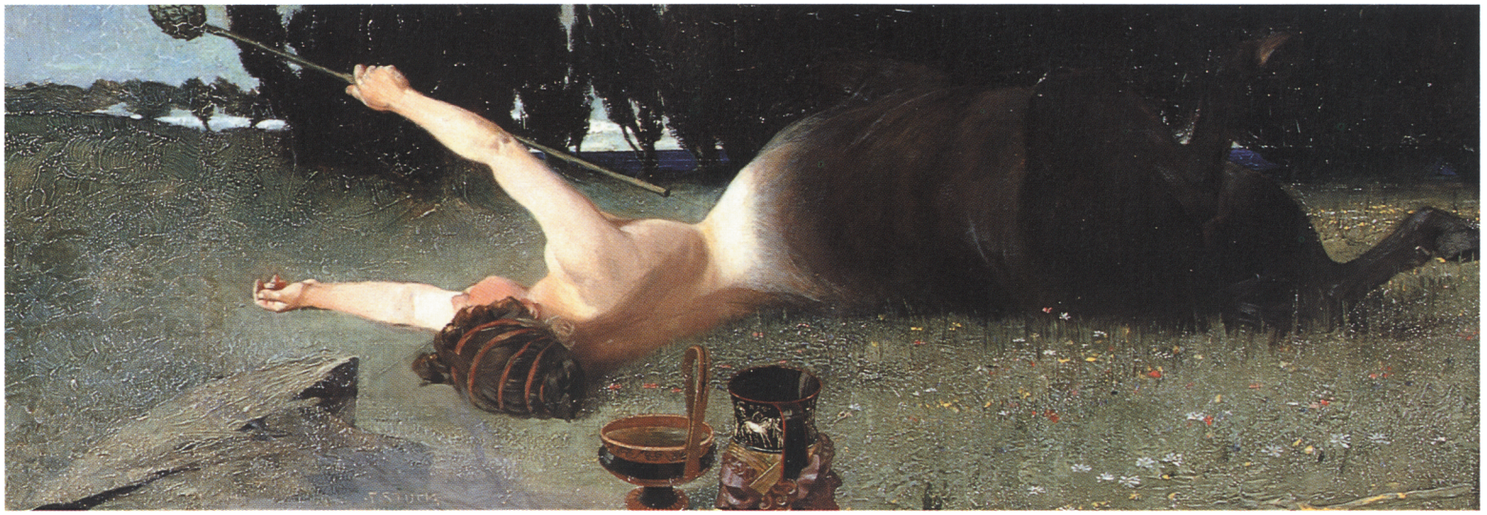
Verschillende studies in privé collectie (afgebeeld in Stuck 1982 nr. 38 en 39) tonen al de accentuering van horizontale en verticale lijnen. Daarnaast wordt de dynamische beweging vergroot door de extreme verkorting en de sterke diagonaal. Deze compositorische elementen zijn door Stuck gehanteerd bij zijn *Jacht* voor *Allegorien und Embleme* (fig. 29) en worden hier verder uitgewerkt. Het thema, zonder twijfel geïnspireerd door Rudolf Hennebergs *Jacht naar het Geluk* van 1868 (Nationalgalerie, Berlijn), bleef Stuck ook later nog fascineren: er is een versie bekend uit ca. 1894 (Voss 102/146) en in het Musée d'Orsay bevindt zich een variant uit 1899 (Voss 195/147), waar de enigszins uiteengerafelde beeldelementen tot een compacte eenheid zijn samengesmeed.

Stuck himself described this *Wild chase* as his first oil painting. The apparent confusion of apocalyptic wild horses, pale, ghostly figures and the central figure of the hunter with his formidable spear is superbly kept in balance by a carefully constructed composition.

Various studies in private collection (illustrated in Stuck 1982, no. 38 and 39) already show the accentuating of horizontal and vertical lines. In addition, the dynamic movement is increased by the extreme foreshortening and the strong diagonal. Stuck had earlier used these compositional elements in his *Chase* for *Allegorien und Embleme* (fig. 29) and here he elaborates on them. The theme, undoubtedly inspired by Rudolf Henneberg's *Pursuit of Happiness* of 1868 (Nationalgalerie, Berlin), continued to fascinate Stuck until much later: a version is known from c. 1894 (Voss 102/146) and in the Musée d'Orsay there is a variant from 1899 (Voss 195/147), where the somewhat diffuse visual elements are forged into a compact unity, with considerable emphasis on the contours and strong stylisation of the macabre subject.



■ *Fig. 29*
Chase (Jacht)
1883
zincograph, 19.8 x 27.9 cm
from: Allegorien und Embleme, *no. 83*



4
Drunken centaur
(Dronken kentaur)
c. 1889
oil on panel, 25 x 73 cm
signed lower left: F.Stuck
Katharina Büttiker Collection
Galerie Wühre 9 - Art Deco, Zurich

Voss 62/166, Filipponi p. 30, Stuck 1993/94 no. 3

Dit motief van een op de grond liggende vrouwelijke kentaur, die in een dronken, extatische houding over de grond kronkelt, is gebaseerd op een tekening van Stuck voor *Karten und Vignetten* (fig. 30).

Otto Julius Bierbaum (1893 p. 58) vond dit werk een typisch voorbeeld van een kunstenaar die nog op zoek is naar zijn eigen stijl. De moeilijke beweging van de vrouwtjeskentaur is weliswaar zorgvuldig bestudeerd en met behulp van een gedetailleerde modelstudie tot stand gekomen, maar desondanks ontbreekt het aan echte vitaliteit. De esthetische, gedraaide houding, de behoedzame techniek zorgen er volgens Bierbaum voor, dat deze vrouwtjeskentaur meer in de 'Antikensaal der Akademie' thuis hoort, dan in de vrije natuur.

In tegenstelling tot de vermelding in de oeuvre-catalogus van Voss, moet dit werk dan ook rond 1889 gedateerd worden. Stilistisch sluit het bovendien aan bij Stucks allegorische schilderij van de *Wijn* (cat. 5).

This motif of a female centaur lying on the ground and writhing in a drunken, ecstatic posture is based on a drawing by Stuck for *Karten und Vignetten* (fig. 30).

Otto Julius Bierbaum (1893 p. 58) thought this work was typical of an artist still searching for a style of his own. The difficult movement of the female centaur has been carefully studied and painted with the aid of a detailed life study, but it nonetheless lacks true vitality. The aesthetic, twisted pose and the cautious technique ensure, according to Bierbaum, that this female centaur would be more at home in the 'Antiquities Room at the Academy' than in the wild.

Despite what is stated in the oeuvre catalogue by Voss, this work must be dated to around 1889. Moreover, stylistically it is closely linked to Stuck's allegorical painting *Wine* (cat. 5).

■ ***Fig. 30***
Drunken centaur
(Dronken kentaur)
1886
zincograph, 31 x 42 cm
from: Karten und Vignetten, *no. 42*



5
Wine (Wijn)
c. 1889
oil on canvas, 228 x 60 cm
signed lower right: Franz Stuck
Kunsthaus Zürich

Voss 8/138, Stuck 1982 no. 113, Stuck 1990 no. 73

Een vrouw met ronde, plastische lichaamsvormen zit met de rug naar de beschouwer gekeerd in een boom, en houdt in haar omhooggeheven linkerhand een schelp met druiven. Deze allegorische interpretatie van de 'wijn' past nog helemaal in de traditie van het voorbeeldenboek *Allegorien und Embleme.* Bovendien heeft het schilderij door zijn smalle, langgerekte formaat behalve een allegorisch ook een decoratief karakter. Het is dan ook waarschijnlijk dat dit doek samen met een eerste versie van het schilderij *De zeemeermin* (verloren gegaan, niet bij Voss, zie fig. 5) deel uitmaakte van een veelluik, misschien wel onder de titel *Wein, Weib, Gesang* of *De Vijf Zintuigen.*

In *Allegorien und Embleme* zijn deze beide thema's veelvuldig afgebeeld door diverse gerenommeerde kunstenaars, onder meer Hans Makart, als een opeenvolging van lange, smalle panelen met vrouwefiguren. De invloed van Makarts succesvolle reeks van *De Vijf Zintuigen* (fig. 31) op Stucks *Wijn* is in ieder geval onmiskenbaar aanwezig. Het laatste schilderij van de *Smaak* uit Makarts serie toont een zelfde rugfiguur, die met omhoogreikende handen een vrucht van de boom plukt.

De combinatie van allegorie, een uitgekiende compositie, nadruk op monumentaliteit en een grondige bestudering van het menselijke model zijn kenmerkend voor de overgangsfase in Stucks werk, die uiteindelijk uitmondde in de drie meesterwerken (cat. 6 , 7, en 8) die Stuck in 1889 zou tonen.

A woman whose body is roundly and plastically formed sits in a tree with her back to the viewer and holds a shell with grapes in her raised left hand. This allegorical interpretation of wine is still entirely in the tradition of the pattern book *Allegorien und Embleme.* Moreover, because of its narrow, elongated format the painting has a decorative as well as allegorical character. It is probable that this painting, together with the first version of *The mermaid* (lost, not in Voss, see fig. 5) was part of a polyptych, perhaps entitled *Wein, Weib, Gesang* or *The Five Senses.* In *Allegorien und Embleme* both these themes are frequently depicted by various celebrated artists, including Hans Makart, as a succession of long, narrow panels with female figures. At all events the influence of Makart's successful series *The Five Senses* (fig. 31) on Stuck's *Wine* is unmistakable. The last painting, *Taste,* in Makart's series shows a similar figure who is seen from the back and is reaching up to pluck a fruit from the tree.

The combination of allegory, sophisticated composition, emphasis on monumentality and thorough study of the human model is characteristic of the transitional phase in Stuck's work, which finally resulted in the three masterpieces (cat. 6, 7 and 8) which he showed in 1889.



■ *Fig. 31*
Hans Makart
Taste / Smaak (*from:* The Five Senses / De Vijf Zintuigen)
1872-78
oil on canvas, 314 x 70 cm
Österreichische Galerie, Vienna



6
Innocentia
1889
oil on canvas, 68 x 61 cm
signed lower left: Franz Stuck
München
private collection

Voss 9/101, Symbolisme no. 233, München leuchtete p. 46, Makela p. 106-07, Filipponi p. 127-29, 144-53, fig. 88, Mendgen p. 12-13, 16-17, fig. p. 12, Simbolismo p. 230

Innocentia

Der klare Blick gradaus, weit in die Welt,
und eine Welt in diesem klaren Blicke:
Da ruht die Liebe und der Schmerz im Traum,
Und Schönheit schlägt die Wolken drüber her
Wie Frühlingswind. Der schlanke Lilienstengel
In Weißer Hand ragt unbewegt und heilig.
Die Augen schloß ich, und dasselbe Bild
Sah meine Seele, ganz denselben Blick,
So voller Reinheit, Schöne und voll Liebe,
Doch statt des Lilienstengels ruht in ihrem Arm
Ein schlafendes Bambino, Mutterunschuld!
Die Welt schien mir an diesem Tage schön.

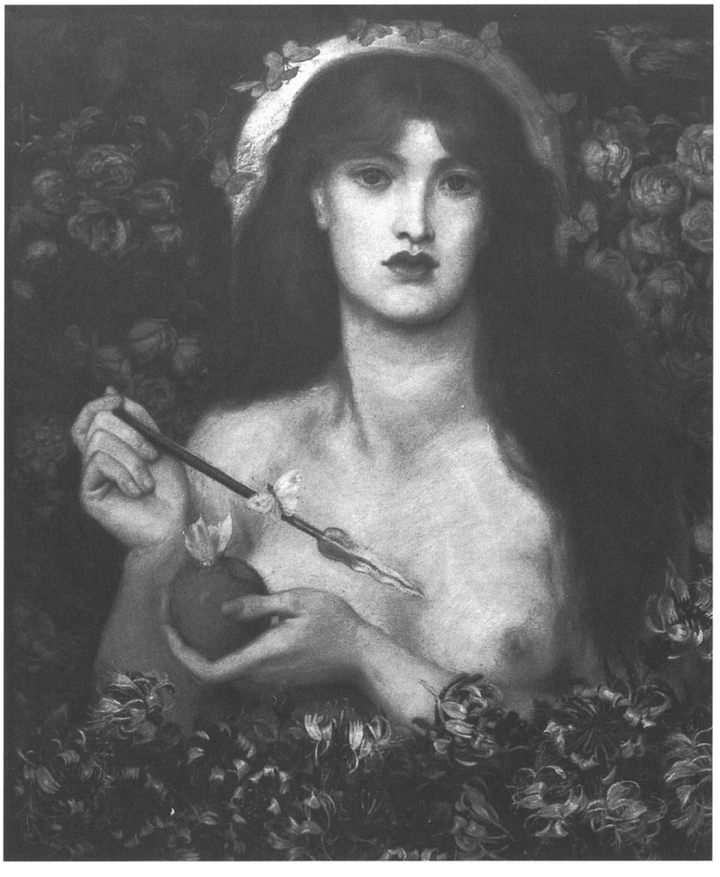
Otto Julius Bierbaum, 1889

Dit gedicht, geschreven door Stucks vriend en biograaf Bierbaum, is een hommage aan Stucks schilderij *Innocentia.* Het beeldtype is ontleend aan de christelijke iconografie van de onbevlekte ontvangenis van de Maagd Maria en de witte lelie in haar hand is een teken van reinheid. Het androgyne uiterlijk verleidde de criticus Hans Eduard von Berlepsch ertoe, om de figuur van Innocentia te identificeren met de bijbelse kleine Josef, die later vanwege zijn kuisheid werd uitverkoren tot echtgenoot van Maria (Berlepsch p. 9).

Toch is hier noch de kuise Josef, noch de reine Maagd Maria het onderwerp, maar een jeudig tienermeisje dat zich bewust wordt van haar ontluikende sexualiteit. De donkerbruine, verlokkende ogen, de rode lippen en de borst die nog net zichtbaar is onder de voile, duiden op de aanstaande bezoedeling van haar maagdelijkheid. Eveneens laat de lelietak, waarvan het uiteinde onbeschaamd naar de genitaliën verwijst, niets verhuld. Hier is het symbool van de puberteit voorgesteld: de onschuld zal weldra omslaan in ontucht en zonde.

Het werk is zeer verwant aan *De paradijswachter* en *Vechtende faunen* (cat. 7 en 8), maar tevens valt de invloed van het werk van de pre-rafaëlieten op, met name Dante Gabriel Rossetti (fig. 32). Ook Whistler hoort duidelijk tot de inspiratiebronnen, met bijvoorbeeld diens *Symphonies in White.* Deze Engelse kunstenaars toonden hun werk regelmatig in het Münchener Glaspalast en kenden er een groot succes.

■ *Fig. 32 Dante Gabriel Rossetti*
Venus Verticordia
1864
oil on canvas, 98 x 69.9 cm
Russell-Cotes Art Gallery, Bournemouth



Innocentia

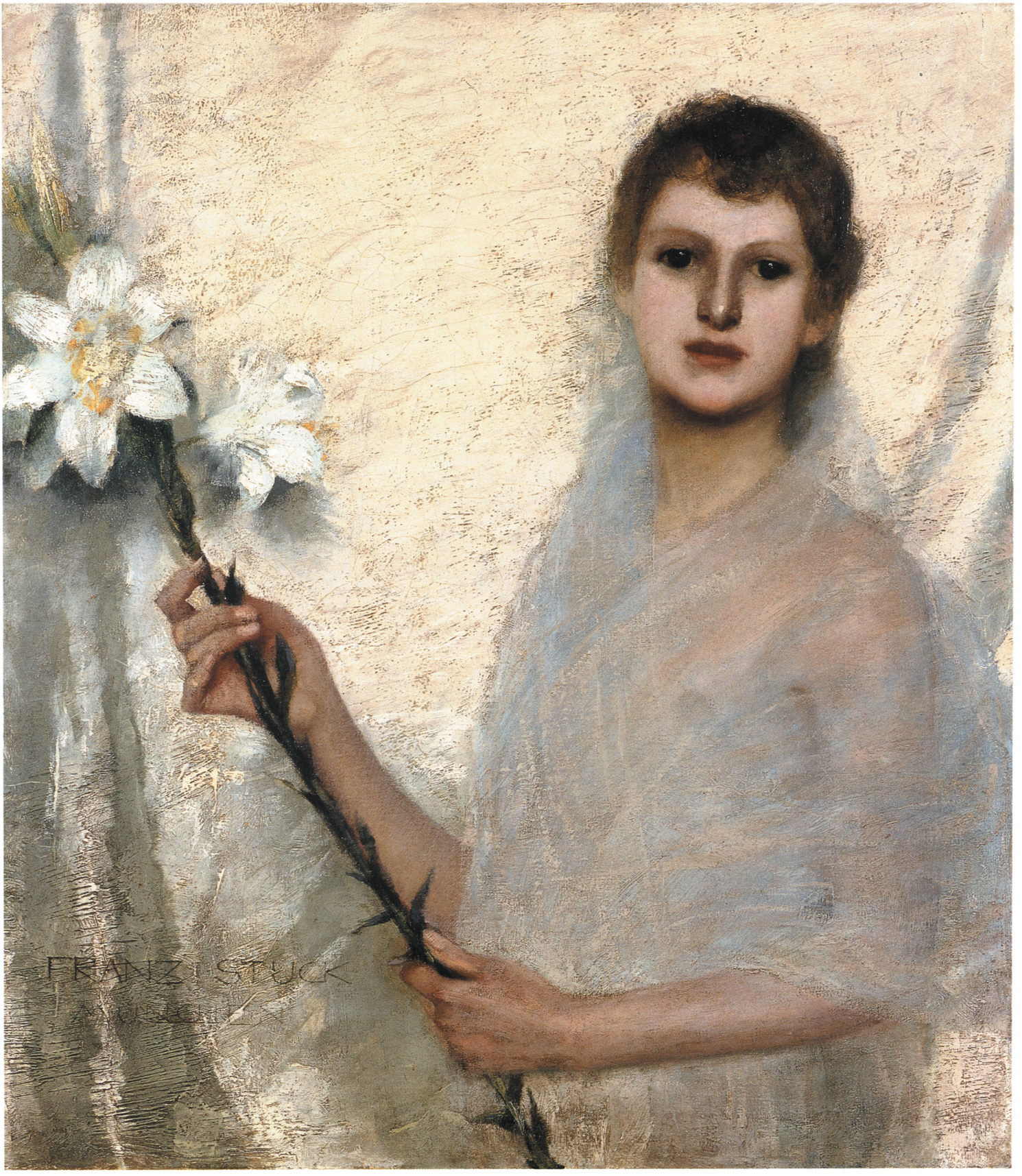
Her gaze so clear and straight, seeing so far,
A world entire in that so limpid gaze:
There Love and Pain lie resting in a dream,
And Beauty, like a breeze in springtime, ruffles
The clouds above. The slender lily stem
In her pale hand is motionless and holy.
I closed my eyes, and the selfsame scene
My soul beheld, that gaze, the very same,
So full of beauty, purity and love.
But where the lily stem had been, her arm
Now held a sleeping infant. The innocence
Of motherhood! That day it seemed to me
The world was beautiful, a place of joy.

Otto Julius Bierbaum, 1889
(translation by Michael Hulse)

This poem by Stuck's friend and biographer Bierbaum is a tribute to his painting *Innocentia.* The image is derived from the Christian iconography of the immaculate conception of the Virgin Mary and the white lily in her hand is a sign of purity. The androgynous appearance of the figure led the critic Hans Eduard von Berlepsch to identify her with the young biblical Joseph who was later chosen to be Mary's husband on the grounds of his chastity (Berlepsch p. 9).

The subject here, however, is neither the chaste Joseph nor the pure Virgin Mary but a young girl in her teens who is becoming aware of her burgeoning sexuality. The dark brown, alluring eyes, the red lips and the breast just visible under the voile suggest the imminent sullying of her virginity. The lily branch, of which the end shamelessly alludes to the genitals, also leaves nothing concealed. Here the symbol of puberty is presented: innocence will soon turn into lewdness and sin.

Stylistically the work is closely related to *The guardian of paradise* and *Fighting fauns* (cat. 7 and 8), and the influence of the Pre-Raphaelites, particularly Dante Gabriel Rossetti (fig. 32), is noticeable. Another source of inspiration is Whistler, with for example his *Symphonies in White.* These English artists regularly showed their work at the Munich Glaspalast and were highly successful there.


FRANZ STUCK

7
The guardian of paradise
(De paradijswachter)
1889
oil on canvas, 250 x 167 cm
signed lower right: Franz Stuck
Muenchen
Museum Villa Stuck, Munich

Het Geheim no. 27, Voss 10/90, Stuck 1982 no. 112, München leuchtete 1984 p. 46, Stuck 1989 p. 60, no. 18, Stuck 1990 no. 70, Makela p. 30, 106, Filipponi p. 121-42, fig. 82/83, Stuck 1992 p. 30, Mendgen p. 6-8, fig. p. 6, Lost Paradise no. 457

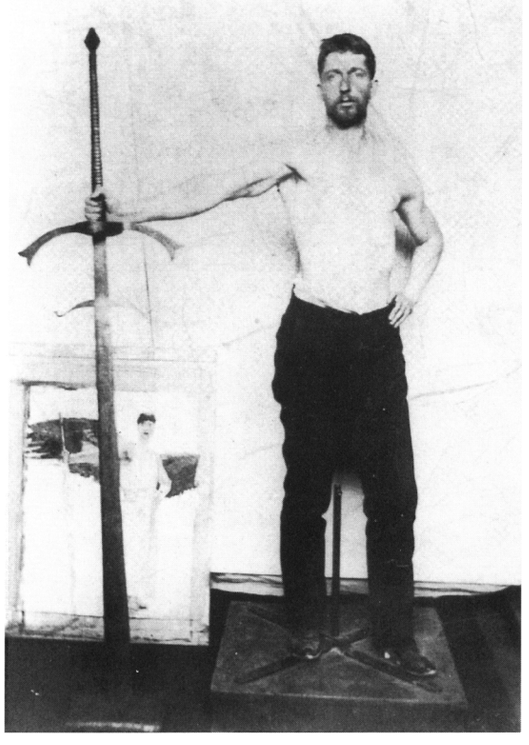
Bierbaum, Stucks biograaf, zag dit schilderij als een typisch jeugdwerk, met alle goede eigenschappen die daaraan verbonden zijn: het spontane onbekommerde karakter, met trots en zelfbewustzijn: 'ein gemaltes: Da bin ich!' (Bierbaum 1899 p. 30). Stuck als paradijswachter, als bewaker van het rijk der kunst. Een gezond, krachtig lichaam, met strak voor zich uitgestoken het gloeiende vlammenzwaard, een doordringende, verleidelijke blik in de felle ogen, en een stralenkrans van licht om het beeldschone gezicht.

Evenals bij *Innocentia* combineert Stuck naar eigen goeddunken religieuze elementen met een symbolistische lading. De gesignaleerde invloed van het plein-airisme, dat in München onder de avant-garde kunstenaars steeds meer opgang vond, en die in de literatuur veelvuldig wordt aangehaald, is maar betrekkelijk. De felle, lichte kleuren staan vooral ten dienste van de symbolische betekenis en moeten we zien als het oogverblindende paradijslicht, dat de achtergrond met sterren en paradijsbloemen doet fonkelen. Dit typische licht zorgt ook voor de irreële doorschijnendheid van het gewaad van de hemelbewaker. De realistische, uitdagende en tegelijkertijd uitnodigende houding van de jongeling en de natuurgetrouwe weergave van bijvoorbeeld zijn blote voeten, waarmee hij stevig op de grond staat, lijken hiermee tegenstrijdig. Sommigen zagen in deze paradijswachter dan ook met de nodige spot louter een huisknecht met zijn schort om (Fontane no. 325).

De realistische kenmerken zijn het gevolg van Stucks gedegen werkwijze: nauwkeurige studies, vaak met behulp van foto's tot stand gekomen, gingen aan het uiteindelijke werk vooraf. Zo is er ook een foto bewaard van de jongeman, die model stond voor Stucks paradijswachter (fig. 33). Tegen de achterwand van zijn atelier rust een eerste schets, waarop de compositie al min of meer is aangegeven, en waarop ook het androgyne uiterlijk al opvalt. De humor, die Stuck in zijn satirische tekeningen voor *Fliegende Blätter* wist te leggen, paste hij ook op zijn eigen werk toe: de paradijswachter met paraplu voor zijn bloempotten relativeert de monumentale pathos van het succesvolle schilderij (fig. 34).

■ *Fig. 33*
Model for **The guardian of paradise**
(*Model voor* De paradijswachter)
1889
photograph
Stadtmuseum, Munich

■ *Fig. 34*
The porter of the Flower Exhibition
(De portier van de Bloemententoonstelling) *1889*
from: Allotria *(as a persiflage of plein-air-painting, painting from nature)*

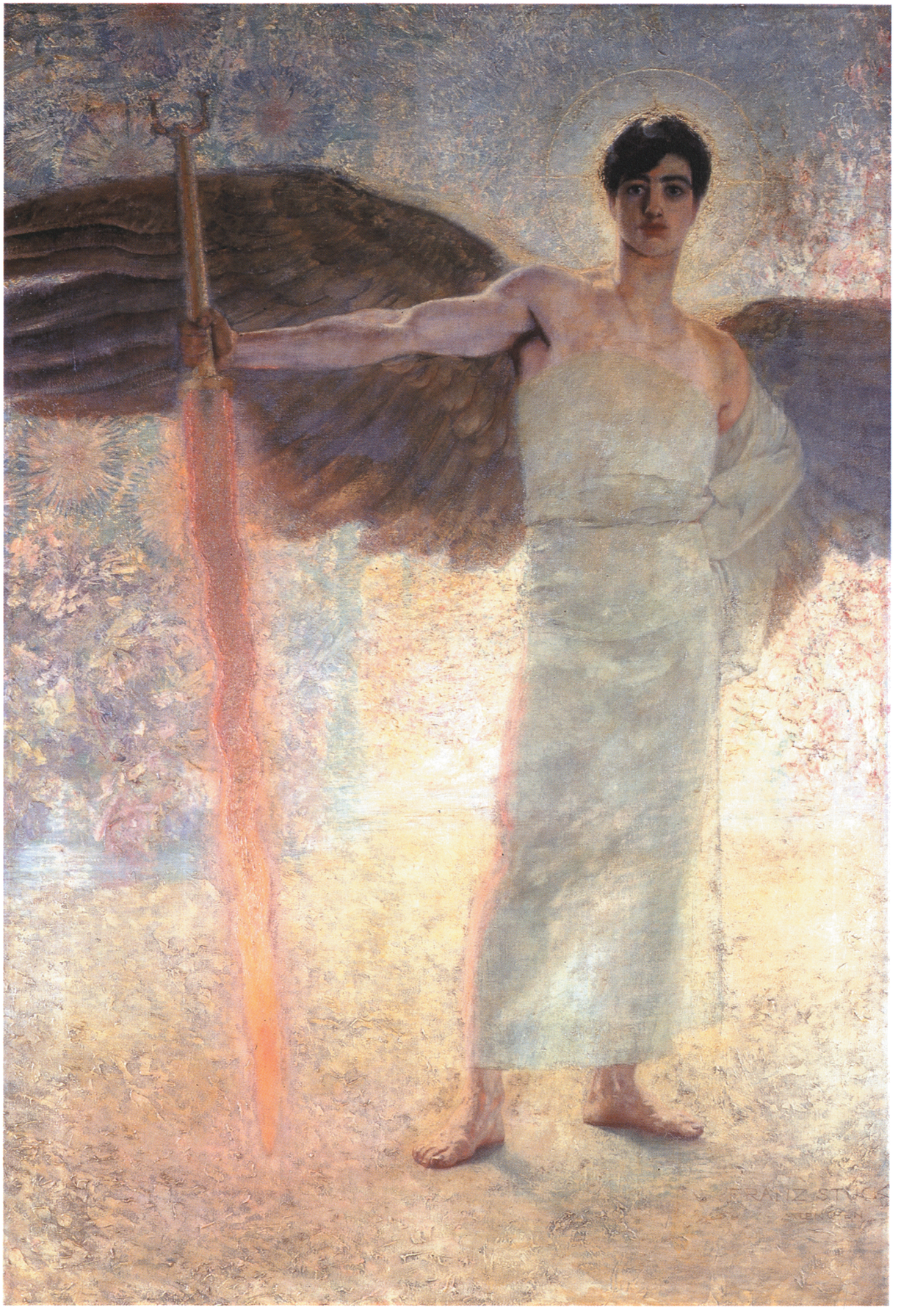




Bierbaum, Stuck's biographer, regarded this painting as a typical early work, with all the good attributes that implies: carefree spontaneity with pride and self-assurance - 'a painted: Here I am!' (Bierbaum 1899 p. 30). Stuck as an angel guarding paradise, as the gatekeeper of the realm of art: a healthy, strong body, holding the flaming sword straight out, a penetrating, alluring look in the fierce eyes, and a halo of light around the exquisitely beautiful face.

As in *Innocentia*, Stuck gives religious elements a Symbolist significance as he thinks fit. The influence of plein-airism, which was gaining more and more ground among avant-garde artists in Munich, and which is repeatedly mentioned in the literature, is only relative. The primary purpose of the bright, light colours is to convey the Symbolist meaning and they should be seen as the dazzling light of paradise, which makes the background of stars and flowers glitter. This light is also the reason for the unreal translucency of the angel's robe. This seems to conflict with the realistic, challenging and at the same time inviting pose of the youth and the faithful rendering of, for example, his bare feet, which stand firmly on the ground. Indeed some saw this guard, with an element of mockery, as simply a manservant with his apron on (Fontane no. 325).

The realistic characteristics are the result of Stuck's thorough methods; painstaking studies, often done with the aid of photographs, preceded the final work. A photograph of the young man who was the model for Stuck's angel has survived (fig. 33). A first sketch leans against the back wall of his studio; the composition is more or less indicated and the androgynous appearance is already striking. Stuck was able to take the humour of his satirical drawings for *Fliegende Blätter* and apply it to his own work: the guard of paradise with umbrella in front of his flower pots puts the monumental pathos of the successful painting into perspective (fig. 34).





8
Fighting fauns (Vechtende faunen)
1889
oil on canvas, 85.5 x 148.5 cm
signed lower right: Franz Stuck München 1889
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich (Neue Pinakothek)

Voss 11/85, Münchner Schule no. 323, Stuck 1982 no. 89, Stuck 1990 p. 41, Filipponi p. 153-61, fig. 91, Mendgen p. 16-17, fig. p. 17

In een natuurlijke arena waarvan het hete zand het zonlicht weerkaatst, stoten twee faunen met hun koppen tegen elkaar, terwijl op een muur in de schaduw talrijke boswezens toekijken. De gezichten van de vechtende faunen stralen een enorm plezier in hun spel uit.

Voor het eerst treden bij Stuck deze typische faunen op in zijn schilderkunst, 'das Zwischenglied zwischen Menschen und Ziegenbock, das Sinnbild der Verliebtheit', die gedurende zijn hele leven een grote rol in zijn oeuvre zullen spelen. De invloed van de Zwitser Arnold Böcklin, die de mythologische fabelwezens zo veelvuldig in zijn arcadische landschappen schilderde, is onmiskenbaar. Toch is er wel degelijk verschil tussen de antiek-romantische faunen bij Böcklin, die geheel in de natuur zijn opgenomen en de belichaming zijn van een natuurstemming, en de faunen van Stuck. Bij hem verschijnen de faunen als hoofdfiguranten en hun temperamentvolle zinnelijkheid, hun oerdriften en hun vreugde en ironie staan ver van de ernstige natuuropvatting van Böcklin.

Het wemelde overigens in de kunst van München rond 1900 zozeer van de faunen, kentauren en satyrs, dat een Berlijns satirisch blad parodieerde: 'O ihr glücklichen Tage, als jeder Mann noch seine Pferde- oder Bocksbeine ... hatte! Dank Euch, ihr Meister, die ihr uns jene wieder lebendig macht' (Dry-von Zezschwitz p. 3059).

In a natural arena where the hot sand reflects the sunlight two fauns butt heads while on a wall in the shadow countless forest creatures watch. The faces of the fighting fauns beam with enjoyment of their sport.

This is the first appearance in Stuck's painting of these fauns, 'the link between man and goat, the symbol of amorousness', which were to play an important role in his oeuvre throughout his life. The influence of the Swiss artist Arnold Böcklin, who so often depicted these mythical creatures in his Arcadian landscapes, is unmistakable. Yet there is a difference between Böcklin's antique-romantic fauns, who are completely absorbed by nature and are the embodiment of a natural mood, and those of Stuck. His fauns appear as protagonists and their spirited sensuality, their primitive urges and their delight and irony are far removed from Böcklin's earnest approach to nature.

Art in Munich around 1900 was so densely populated with fauns, centaurs and satyrs that a Berlin satirical magazine commented dryly: 'O! what happy days those were, when every man still had his horse's or goat's legs! Thank you, master-painters, for making those times come alive again' (Dry-von Zezschwitz p. 3059).



9
Homage to painting
(Hulde aan de schilderkunst)
1889
gouache and watercolour on cardboard, 62 x 98 cm
signed lower right: Franz Stuck
Museum Villa Stuck, Munich

Voss 2/325, Stuck 1982 no. 111, Filipponi p. 117-21, fig. 81, Mendgen p. 14-16, fig. p. 15

Deze hulde aan de schilderkunst is een affiche-ontwerp voor de Münchener Kunsttentoonstelling van 1889, die voor Stuck de grote doorbraak zou betekenen. Een jonge Genius met in zijn rechterhand een trompet, reikt aan de zittende personificatie van de schilderkunst een laurierkrans en een gestileerde palmtak.

Het ontwerp bevat antieke elementen, zoals de adelaarstroon en de Griekse vaas met laurierboom, maar deze details zijn ondergeschikt gemaakt aan de strenge architectonische opbouw. De achtergrond werkt als een toneeldoek, waartegen het profiel van de Schilderkunst en de contouren van de Genius zich scherp aftekenen. De nadruk op de contouren en de vervlakking van de figuren voor een effen achtergrond, ontleend aan antieke reliëfs, zullen kenmerkend blijven voor Stucks verdere oeuvre.

This tribute to painting is a poster design for the Munich Art Exhibition of 1889, which marked Stuck's breakthrough. A young Genius with a trumpet in his right hand holds out a laurel wreath and a stylised palm branch to the sitting personification of painting.

The design contains antique elements, such as the eagle throne and the Greek vase with laurel tree, but these details are secondary to the austere architectural structure. The background works like a stage curtain, against which the profile of Painting and the contours of the Genius are sharply outlined. The emphasis on contours and the flattening of the figures against a smooth background, derived from antique reliefs, was to remain characteristic of Stuck's whole oeuvre.



10
Evening landscape
(Avondlandschap)
1891
oil on canvas, 90 x 145 cm
signed at lower left: Franz Stuck
Museum Folkwang, Essen

Voss 39/315, Gunzenhauser 1981 no. 3

De landschappen die zijn ontstaan rond 1890, toen Stuck regelmatig te gast was in de kunstenaarskolonie Osternberg in het Innviertel, roepen een sombere, melancholische stemming op. Het langgerekte formaat, de silhouetachtige natuurvormen, en de weerspiegeling in de vijver getuigen van een sterk persoonlijke interpretatie van het landschap.

In de duistere tonaliteit van het woud, waar de menselijke staffage ontbreekt, weet Stuck meesterlijk nuances aan te brengen en de bijna abstracte, grillige vormen smelt hij tot een compacte compositie aaneen. Kleine lichtpuntjes fonkelen in de schemering: 'immer etwas wie Trösteinsamkeit im Schönen' (Bierbaum 1899 p. 59).

Avondlandschap doet denken aan soortgelijke verstilde, introspectieve werken van Khnopff (*Het rimpelloze water,* geëxposeerd in München in mei 1895, fig. 15) of Klimts Attersee-schilderijen met hun gestileerde landschapselementen, reflecties en sterke beeld-uitsnede.

The landscapes of around 1890, when Stuck was a regular guest at the artists' colony Osternberg in the Innviertel, evoke a sombre, melancholy mood. The elongated format, the silhouette-like natural forms and the reflections in the lake reveal a highly personal interpretation of the landscape.

In the dark tonality of the forest, where human staffage is missing, Stuck succeeds in bringing out masterly nuances and in fusing the almost abstract, erratic forms into a compact composition. Tiny lights sparkle in the dusk: 'immer etwas wie Trösteinsamkeit im Schönen' (Bierbaum 1899 p. 59).

Evening landscape is reminiscent of similarly still, introspective works by Khnopff (*Unruffled water,* exhibited in Munich in May 1895, fig. 15) or Klimt's Attersee paintings with their stylised landscape elements, reflections and strong framing of the image.



11
The murderer (De moordenaar)
1891
oil on panel, 47 x 46 cm
signed lower right: Franz Stuck
private collection

Voss 54/279, Stuck 1982 no. 166

Geïnspireerd door Böcklins *Moordenaar, achtervolgd door Furiën* (fig. 35), maar met nog meer gevoel voor spanning en dramatiek, schilderde Stuck in 1891 zijn eerste versie van de wanhoop en wroeging die een crimineel achtervolgen na zijn daad.

De moordenaar, die zojuist zijn slachtoffer heeft gedood, wordt opgewacht door de antieke Furiën, de wraakgodinnen, die achter een rotsblok verdekt staan opgesteld. De aanblik van deze gestaltes met hun weerzinwekkende halfnaakte lichamen en hun slijmerige slangenhaar is een voorbode van de kwellingen die de moordenaar te wachten staan.

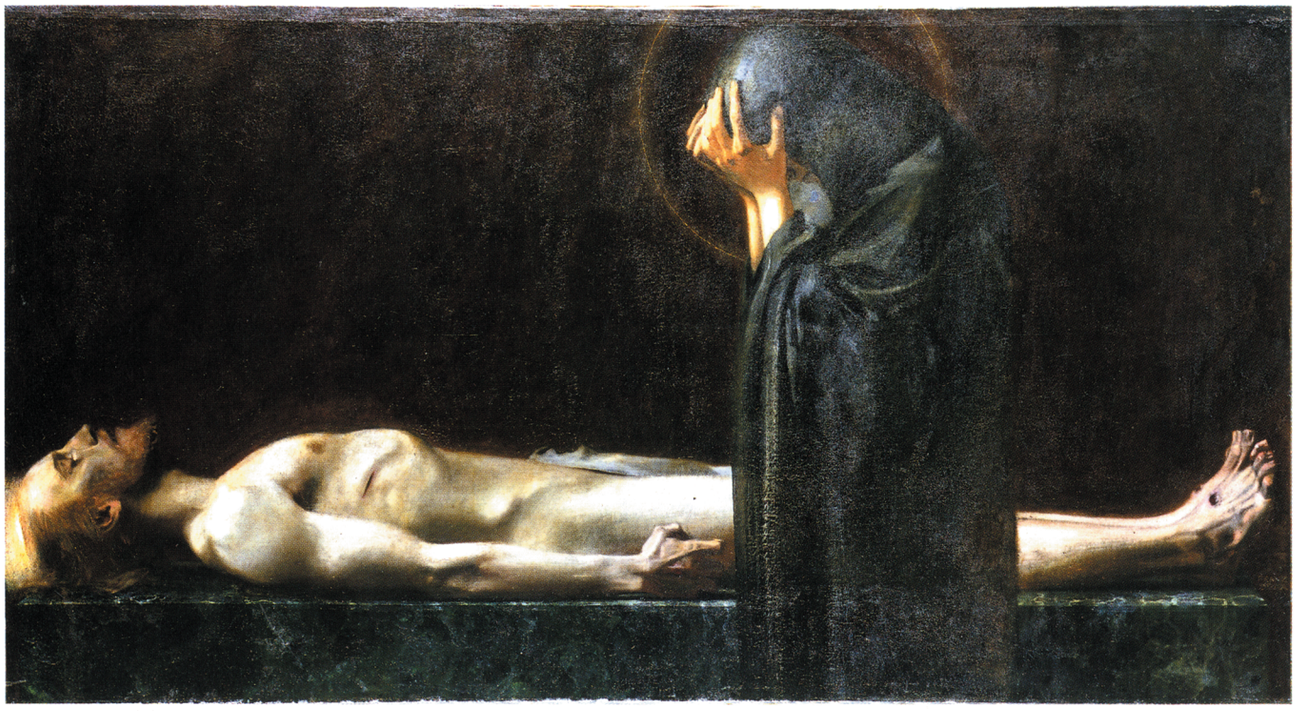
De figuur van de misdadiger is afgeleid van Klingers ets *Achtervolging* (blad 6 uit de serie *Radierte Skizzen* uit 1879) waar in een zelfde houding een man op een smal pad wegrent. In een latere versie (1896, Voss 139/284) neemt Stuck het schilderij van Pierre-Paul Prud'hon (*Gerechtigheid en Goddelijke Wraak achtervolgen de misdaad,* 1808, Musée du Louvre, Parijs) als voorbeeld en vliegen de Erinyen als het kwade geweten met flapperende gewaden door de lucht, de moordenaar achterna.

Inspired by Böcklin's *Murderer pursued by Furies* (fig. 35), but with an even greater sense of excitement and drama, in 1891 Stuck painted his first version of the despair and remorse which pursue a criminal after his deed. The ancient Furies, the goddesses of vengeance, hide behind a rock as they lie in wait for the murderer, who has just killed his victim. The sight of these creatures with their repulsive, half-naked bodies and slimy snakes for hair is a foretaste of the torments awaiting the murderer.

The figure of the murderer is derived from Klinger's etching *Pursuit* (sheet 6 in the series *Radierte Skizzen* of 1879), in which a man in a similar pose runs away on a narrow path. In a later version (1896, Voss 139/284) Stuck takes the painting by Pierre-Paul Prud'hon (*Justice and Divine Vengeance pursue crime,* 1808, Musée du Louvre, Paris) as his model and the Erinyes fly through the air as the guilty conscience in flapping robes in pursuit of the murderer.

■ ***Fig. 35 Arnold Böcklin***
Murderer pursued by Furies (Moordenaar achtervolgd door Furiën)
1870
oil on canvas, 80 x 141 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich (Schack-Galerie)





12
Pietà
1891
oil on canvas, 95 x 178.5 cm
unsigned
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main

Het Geheim no. 28, Voss 57/297, Stuck 1982 no. 106, Filipponi p. 181-84, fig. 101, Gross p. 255, fig. 310

'Bei der "Pietà" wollte ich durch die Diskrepanz der senkrecht zu einander gestellten Figuren den Eindruck eines großen Schmerzes hervorbringen und haben einige wenige einsichtige Menschen dies auch verstanden', aldus Franz Stuck in een interview met Fritz von Ostini (Stuck 1892/93).

Geënt op zijn voorgangers Böcklin (fig. 36), Löfftz (*Bewening van Christus door Maria Magdalena,* 1883, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Neue Pinakothek) en Klinger (*Pietà*, 1890, vernietigd) schildert Stuck hier een *Pietà,* die ontdaan is van conventies en in al zijn monumentaliteit, eenvoud en verstilling de smart van Maria weet te treffen, zonder dat haar gelaat te zien is. De expressie is vooral aan de gespannen, samengebalde hand van Christus en de gekromde vingers van Maria af te lezen.

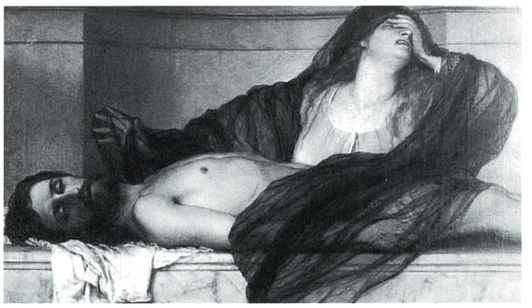
De compositie is gebaseerd op een horizontale en verticale lijn. De verticale, sterk plastische, gestalte van Maria, die herinnert aan pleuranten uit de laat-gotiek, kruist het horizontale lichaam van de dode Christus op de marmeren sarcofaag, een interpretatie van Hans Holbeins *Christus in het graf* (1521-22, Kunstmuseum Basel). De strenge lijnvoering en donkere kleuren, evenals het levensgrote formaat, verhevigen het 'Feierliche' karakter van het schilderij. Bierbaum noemde deze *Pietà* in 1893 'an Farbensymbolik das Höchste. Das rein Menschliche erscheint zum Cultusfeierlichen wie stilisiert' (Bierbaum 1893 p. 79).

'The discrepancy between the vertically and horizontally arranged figures in the *Pietà* was designed to create an impression of great pain; some understanding viewers were able to grasp this' said Franz Stuck in an interview with Fritz von Ostini (Stuck 1892/93).

Following the example of his predecessors Böcklin (fig. 36), Löfftz (*Christ lamented by Mary Magdalene,* 1883, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich, Neue Pinakothek) and Klinger (*Pietà,* 1890, destroyed), Stuck here paints a *Pietà* which is stripped of all conventions and in its monumentality, simplicity and stillness captures the sorrow of Mary without her face being visible. The expression of emotion can be seen in Christ's tightly clenched hand and Mary's curled fingers.

The composition is based on a horizontal and a vertical line. The vertical, very plastic, figure of Mary, which recalls late Gothic mourners, crosses the horizontal body of the dead Christ on the marble sarcophagus, an interpretation of Hans Holbein's *Dead Christ* (1521-22, Kunstmuseum Basel). The severe lines and dark colours, like the life-size format, intensify the solemnity of the painting. In 1893, Bierbaum wrote of the *Pietà*'s high symbolism in the use of colour, which 'raised the purely human to the level of the spiritual' (Bierbaum 1893 p. 79).

■ ***Fig. 36 Arnold Böcklin***
Grief of Mary Magdalene at the body of Christ
(Smart van Maria Magdalena bij het lichaam van Christus)
1883
oil on canvas, 84 x 149 cm
Öffentliche Kunstsammlung, Basel (Kunstmuseum)





13
Autumn evening (Herfstavond)
1893
oil on canvas, 61.5 x 76.5 cm
signed lower right: Franz Stuck
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich

Voss 96/308, Stuck 1989 no. 6, Kampf der Geschlechter no. 68

De melancholische en eenzame sfeer die Stucks Osternberger landschappen (fig. 13, cat. 10) uitstraalden, wordt hier verrijkt met een staffagefiguur. In een uitgestrekt herfstlandschap doolt een eenzame ruiter. Boven zijn hoofd cirkelen zwaluwen in een lucht met zware, donkere wolken, die de troosteloze, desolate scène een zekere spanning verlenen.

De dolende ruiter, die bij Thoma (fig. 37) als een graalridder, op zoek naar het geluk, onder een dreigende lucht zijn weg gaat, wordt bij Stuck verabsoluteerd tot de mens in het algemeen die op zijn zware levensweg het najagen der liefde achter zich laat om de ware, geestelijke liefde te vinden. Evenals bij *Zonsondergang aan zee* (cat. 30) of *Avondster* (cat. 48) kiest Stuck voor een heel lage horizon, om zodoende de onmetelijkheid van de hemel tegenover de nietigheid van de mens te benadrukken.

The melancholy and lonely atmosphere evoked by Stuck's Osternberg landscapes (fig. 13, cat. 10) is here enriched by a staffage figure. A lone horseman roams a vast landscape. Above his head swallows circle in a sky with heavy, dark clouds which add a certain tension to the cheerless, desolate scene.

In the case of Thoma (fig. 37) the rider is a Knight of the Holy Grail who goes on his way, searching for happiness, under a threatening sky. In Stuck's painting he is made universal and represents man in general, who in the course of life's travails gives up chasing after love in order to find true, spiritual love. As in *Sunset over sea* (cat. 30) or *Evening star* (cat. 48), Stuck opts for a very low horizon to emphasise the immensity of the heavens as against the insignificance of man.



■ *Fig. 37 Hans Thoma*
Lone ride (Eenzame rit)
1889
oil on canvas, 74 x 63 cm
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main

14
Sin (De Zonde)
1893
oil on canvas, 88 x 53.3 cm
signed lower right: Franz Stuck
Katharina Büttiker Collection
Galerie Wühre 9 - Art Deco, Zurich

Voss 87/155, Stuck 1993/94 no. 4, Munch und Deutschland no. 93

Van *De Zonde,* Stucks meest bekende en beruchte schilderij, bestaan enkele versies, waarvan het hier getoonde doek en dat van de Neue Pinakothek in München de vroegste zijn. Het schilderij *Zinnelijkheid* (Voss 6/148, privé collectie, zie ook de gelijknamige ets Stuck 1982 nr. 22) is een eerste opzet van het thema, waarbij Eva met de slang tussen haar benen, haar mannelijke prooi staat op te wachten. De compositie van de *Zinnelijkheid* wordt bij *De Zonde* gereduceerd tot het bovenlichaam van Eva met de gevaarlijke python als een boa om haar nek. Met name in de versie van de Neue Pinakothek (fig. 16) is er een enorm sterke contrastwerking tussen de blanke, witte huid van Eva en de donkere, glibberige slangehuid.

De slang als fallussymbool in combinatie met de figuur van Eva verschijnt herhaaldelijk in het grafische werk van de Belgische kunstenaar Félicien Rops, onder meer in zijn ets *Het genot van de misdaad* uit de serie *Les Diaboliques* (1879). Stuck zal beslist vertrouwd zijn geweest met het omvangrijke oeuvre van Rops. Meerdere thema's, zoals de sfinx, of de jacht naar het vrouwtje worden door beide kunstenaars op eenzelfde primitieve erotische manier geïnterpreteerd. Ook in Max Klingers grafische cyclus uit 1880, *Eva und die Zukunft,* verschijnt de slang als verleider en houdt hij Eva een spiegel voor om haar ware, naar sensualiteit hunkerende karakter te tonen.

Bij Stuck is er geen aarzelende afweging meer tussen goed en kwaad: Eva heeft al gekozen voor het kwade en is één geworden met de slang. De zondeval wordt hier tot een algemeen motief: het geheime verlangen naar de vleselijke zonde. Bovendien wordt de slang, een verleidelijk, wellustig en satanisch wezen, het symbool van de vrouw zelf: duivels, aantrekkelijk en verderfelijk.

Ongeveer een jaar na Stucks *Zonde* vervaardigde Edvard Munch onder invloed van deze Eva-figuur, een Madonna als deel van zijn levensfries. Daarin treedt dezelfde ambivalente vermenging van christelijke iconografie met een sensuele inhoud op, dezelfde combinatie van eros en thanatos, liefde en dood, pijn en genot: 'Je gelaat bevat de schoonheid van de gehele aarde. Je lippen, zo rood als rijpend fruit, gaan zacht uiteen alsof je pijn hebt. Het is de glimlach van een lijk. Nu steekt de hand van de dood zich uit naar het leven. De keten wordt geklonken die duizend gezinnen die dood zijn verbindt met de duizend generaties die nog moeten komen' (Stang p. 136).

De *Sünde* werd door Stuck tot een icoon bestempeld en als het centrale werk opgenomen in zijn kunstenaarsaltaar, opgesteld in het allerheiligste van de Villa Stuck: het atelier (fig. 38). Als predella fungeerden zijn sculpturen *Danseres* en *Atleet,* die respectievelijk de elegante vrouwelijkheid en krachtige mannelijkheid belichamen (cat. 16 en 15). Met deze opstelling van *De Zonde* als altaarstuk verklaart Stuck de dierlijkheid van de begeerte tot een Leitmotiv binnen zijn oeuvre.

■ *Fig. 38*
Sin Altar in the studio
(Zonde-altaar in het atelier)
photograph
Stadtmuseum, Munich



There are several versions of *Sin,* Stuck's best known, notorious painting, the one shown here and that in the Neue Pinakothek in Munich being the earliest. The painting *Sensuality* (Voss 6/148, private collection, see also the etching with the same title Stuck 1982, no. 22) is an initial treatment of the theme in which Eve, the snake between her legs, lies in wait for her male prey. In *Sin* the composition of *Sensuality* is reduced to Eve's upper body with the dangerous python wrapped round her neck like a boa. Particularly in the version in the Neue Pinakothek (fig. 16) there is an extremely sharp contrast between Eve's pale, white skin and the dark, slimy skin of the snake.

The snake as a phallic symbol in combination with the figure of Eve appears repeatedly in the graphic work of the Belgian artist Félicien Rops, for example in his etching *The pleasure of crime* from the series *Les Diaboliques* (1879). Stuck would certainly have been familiar with Rops's extensive oeuvre. Various themes, such as the sphinx or the hunt for a female, were interpreted by both artists in the same primitively erotic fashion. Similarly, in Max Klinger's graphic cycle of 1880, *Eva und die Zukunft,* the snake appears as the seducer and holds a mirror in front of Eve to reveal to her her true nature,



■ *Fig. 39 Edvard Munch*
Madonna
1895
lithograph, 60.5 x 44.2 cm
Munch-Museet, Oslo

which yearns for sensuality. With Stuck there is no longer any hesitating between good and evil: Eve has already chosen evil and has become one with the snake. The Fall here becomes a general motif: the secret desire for carnal sin. Moreover the snake, a seduc-tive, voluptuous and satanic creature, becomes the symbol of woman: devilish, attractive and depraved.

About a year after Stuck's *Sin* Edvard Munch, influenced by the Eve figure, produced a Madonna as part of his life frieze. It has the same ambivalent mixing of Christian iconography with sensual content, the same combination of eros and thanatos, love and death, pain and pleasure: 'Your face encompasses the beauty of the whole earth. Your lips, as red as ripening fruit, gently part as if in pain. It is the smile of a corpse. Now the hand of death touches life. The chain is forged that links the thousand families that are dead to the thousand generations to come' (Stang p. 136).

Stuck turned *Sin* into an icon and included it in his artist's altar as the central work, displayed in the holy of holies at Villa Stuck, the studio (fig. 38). His sculptures *Dancer* and *Athlete* (cat. 16 and 15), respectively embodying elegant femininity and forceful masculinity, served as predelle. By thus making *Sin* an altarpiece, Stuck declared the animal nature of desire to be a leitmotif in his work.


DIE SVNDE



15
Athlete (Atleet)
1891/92
bronze, dark brown patina
height: 65 cm
signed on base: Franz Stuck
Van Gogh Museum, Amsterdam

Heilmann p. 26-60, 384-86, no. 1, Bremen p. 467-68, Stuck 1993/94 no. 70

Afgezien van de *Nautilus,* die eerder in de categorie toegepaste kunst thuishoort, is deze *Atleet* Stucks eerste bronzen sculptuur en tevens, samen met de *Amazone* (cat. 21), zijn meest bekende en verspreide. Voorgesteld wordt een gespierde jongeman, die een zware kogel optilt en juist op het dode punt, op ooghoogte, vasthoudt.

In het atelier van de jonge kunstenaar Franz Stuck in de Theresienstraße bevonden zich al diverse afgietsels van antieke reliëfs, die hij op een eigen wijze polychromeerde en integreerde in het interieur. Het idee om ook zelf sculptuur te maken lag dus voor de hand, mede vanwege zijn sterk plastische benadering van de personages in zijn schilderijen en de zorgvuldig uitgewerkte studies van het menselijke lichaam. De aanleiding tot Stucks eerste sculptuur was een reis naar Rome in het gezelschap van Max Klinger, die zich eveneens naast schilderkunst en grafisch werk op de beeldhouwkunst wilde toeleggen (Spier p. 560).

De *Atleet* neemt een bijzondere positie in binnen Stucks plastische oeuvre. In tegenstelling tot zijn andere sculpturen, sterk beïnvloed door het lineaire en de contourenwerking van de beeldhouwer Adolf von Hildebrand en direct van antieke reliëfs, is deze *Atleet* zo geconcipieerd dat elke kant weer een nieuw aanzicht biedt. De spanning, de kracht van de atleet die met beide voeten stevig op de sokkel staat om de zwaarte van de bal te trotseren, is het resultaat van talrijke anatomische voorstudies.

Stuck geloofde in een sterke herleving van de antieke kunst, een onveranderlijke kunst met algemeen geldende waardes. Zo is het gladde, gepolijste oppervlak van de *Atleet* een verwijzing naar Hellenistische bronzen als de zittende *Vuistvechter* van het Museo Nazionale in Rome en zijn de fijne, parallelle lokken op het hoofd kenmerkend voor archaïsche, vroeg-klassieke beelden. Ook de invloed van Michelangelo is evident, zoals Meissner (p. 110) al in 1899 opmerkte: hij voelde in het beeld 'een Michelangeleske vreugde aan kracht en spierbundels'.

Het is verleidelijk in deze *Atleet* een verwijzing naar Stuck zelf te zien, ook al omdat zijn gelaatstrekken met die van de kunstenaar overeenkomen. Op 28-jarige leeftijd, toen hij deze sculptuur vervaardigd had, zag Stucks toekomst er veelbelovend uit en had hij zojuist zijn eerste grote successen behaald. Met hetzelfde doorzettingsvermogen en dezelfde kracht als de *Atleet* zou Stuck in korte tijd opklimmen tot een erkend en gevierd kunstenaar.

Not counting the *Nautilus,* which belongs rather to the category of applied art, this *Athlete* is Stuck's first bronze sculpture and, with the *Amazon* (cat. 21), his best known. It shows a muscular young man lifting a heavy ball and holding it exactly at the dead point, at eye level.

In the young Franz Stuck's studio in the Theresienstrasse there were various casts of antique reliefs which he coloured in his own way and integrated into the interior. So taking up sculpture was an obvious next step, partly because of his highly plastic approach to the figures in his paintings and his careful, detailed studies of the human body. Stuck's first sculpture arose from a visit to Rome in the company of Max Klinger, who also wanted to take up sculpture in addition to painting and graphic work (Spier p. 560).

The *Athlete* occupies a special place in Stuck's sculptural oeuvre. In contrast to his other works, which were strongly influenced by the linear, the contour effects of the sculptor Adolf von Hildebrand and directly by antique reliefs, this *Athlete* is designed to present a different view from each side. The tension and force of the athlete, who stands with both feet firmly on the base to defy the weight of the ball, are the result of countless anatomical studies.

Stuck believed in a strong revival of antique art, an unchanging art with generally applicable values. Thus the smooth, polished surface of the *Athlete* is a reference to Hellenistic bronzes such as the sitting *Boxer* in the Museo Nazionale in Rome, and the fine, parallel locks of hair are typical of archaic, early classical sculptures. The influence of Michelangelo is also evident, as Meissner (p. 110) observed in 1899: in the work he sensed 'a Michelangelesque delight in strength and musculature'.

It is tempting to see a reference to Stuck himself in this *Athlete,* not least because the features resemble those of the artist. He was 28 when he made this sculpture and his future looked highly promising. He had just scored his first great successes. With the same stamina and strength as the *Athlete,* Stuck would soon rise to become a well known and honoured artist.

16
Dancer (Danseres)
1898
bronze, brown patina
height: 64 cm
signed on the plinth: Franz Stuck
private collection

Heilmann p. 192-215, 395-96, no. 5,
Bremen p. 469-72, Stuck 1993/94 no. 72

'Ich möchte die Kraft des Mannes und die weiche Schmiegsamkeit des Weibes verherrlichen'. Dit citaat van Stuck (1892/93) wordt op voortreffelijke wijze gestalte gegeven door zijn beide sculpturen *Atleet* en *Danseres*. Hoewel de *Danseres* pas rond 1898 in brons werd uitgevoerd, hield de combinatie van mannelijke kracht en vrouwelijke gratie hem al zes jaar eerder bezig, zoals blijkt uit een schetsblad in privé collectie. Dit idee zou uiteindelijk uitmonden in de opstelling van beide sculpturen in Stucks kunstenaarsaltaar (fig. 38).

De uitvoering van de *Danseres* ligt in de lijn van een aantal eerdere werken met dit thema, zoals het schilderij en reliëf *Serpentine-danseressen* (cat. 17 en 18). Hoewel de vloeiende lijnen, beïnvloed door de Jugendstil, beweging suggereren, is de dansbeweging verstard weergeven. Bovendien heeft de sculptuur maar één hoofdaanzicht en is het sierlijke lijnenspel gebonden aan het platte vlak. Deze danseres heeft dan ook minder affiniteit met haar volplastische, organische Franse voorbeelden, zoals van Pierre Roche of Théodore Rivière, dan met de danseressen van Duitse beeldhouwers als Fritz Klimsch of Hermann Hahn, die een meer neo-klassieke richting binnen de kunst van 1900 vertegenwoordigen. De strengere, academische tendenzen komen ook bij Stuck tot uiting in de gestileerde haren, het strakke profiel en de typische 'natte' draperie-stijl, die refereert aan de wereldberoemde Nikè van Samothrake in het Parijse Louvre.

Zoals de atleet waarschijnlijk Stuck zelf voorstelt zo heeft voor de danseres Stucks vrouw Mary model gestaan: onder het kosmische gesternte (fig. 27) van de villa vormde het echtpaar Stuck, belichaming van vrouwelijke gratie en mannelijke kracht, het ideale huwelijksmodel.

'I want to celebrate the strength of the male and the soft pliancy of woman.' This statement by Stuck (1892/93) is put into practice in a masterly fashion in his two sculptures *Athlete* and *Dancer*. The *Dancer* was not executed in bronze until 1898, but the combination of male strength and female grace had occupied him six years earlier, as is shown by a sketch in private hands. This idea would eventually result in the placing of both sculptures in Stuck's artist's altar (fig. 38). There they flank a sarcophagus with a child's head, a symbol of life and death, and become part of the endless cycle of life.

In execution the *Dancer* resembles several earlier works on this theme, such as the painting and relief *Serpentine dancers* (cat. 17 and 18). Although the flowing lines, influenced by the Jugendstil, suggest motion, the depiction of the dance movement is stiff. The sculpture presents only one main view and the graceful play of lines is tied to the flat surface. As a result this dancer has less affinity with her fully rounded, organic French models, such as those by Pierre Roche or Théodore Rivière, than with dancers by such German sculptors as Fritz Klimsch or Hermann Hahn, who represented a more neo-classical movement in art around 1900. The austere, academic tendency is also evident in Stuck in the stylised hair, the severe profile and the typical 'wet' style of drapery, which alludes to the famous Nike of Samothrace in the Louvre in Paris.

Just as the athlete probably represents Stuck himself, his wife Mary was the model for the dancer: under the villa's starry sky (fig. 27) Stuck and his wife, the embodiments of female grace and male strength, provided a model of marriage.





17
Serpentine dancers
(Serpentine-danseressen)
1895
plaster, painted, 62 x 100 cm
signed lower right: Franz Stuck
private collection

Heilmann p. 100-07, 406-07, no. 15, Stuck 1993/94 no. 74, Mendgen p. 25-26, fig. p. 25

Dit reliëf vond twee maal een plek in Stucks Villa: een gekleurd gips werd onderdeel van de muzieksalon en een bronzen versie werd geplaatst in de tuinmuur. Hier en in het schilderij (cat. 18), zijn de twee personages in dezelfde houding geplaatst, die geïnspireerd werd door de Franse Loïe-Fuller figuren. Loïe Fuller, een Amerikaanse danseres, maakte in 1892 haar debuut in de Folies Bergères van Parijs en pakte het publiek volledig in met haar solodans 'Serpentine'. Ze was een bron van inspiratie voor talrijke kunstenaars, die niet zozeer haar portret wilden vereeuwigen, als wel haar gracieuze lichaam, dat bewoog op de golven van de muziek.

De invloed van de Franse Art Nouveau is onmiskenbaar aanwezig in Stucks reliëf *Serpentine-danseressen:* in het oneindige, vloeiende lijnenspel, de nadruk op het ornamentale karakter en het suggereren van de dunne gazen tule. Maar meer nog dan bij de geschilderde variant wordt tevens de plasticiteit van de figuren benadrukt en bezitten de danseressen een zekere klassieke zwaarte, die afsteekt bij de luchtigheid en het licht-schaduw spel van Franse sculpturen als die van Raoul Larche of Agathon Léonard.

■ ***Fig. 40 Agathon Léonard***
Woman with sandal
(Vrouw met sandaal)
bronze
height: 53.5 cm
private collection



This relief could be seen in two places in Stuck's villa: a coloured plaster cast was part of the music room and a bronze version was placed in the garden wall. Here and in the painting (cat. 18) the two dancers are shown in the same pose, which was inspired by the French Loïe Fuller figures. The American dancer Loïe Fuller made her debut in Paris in 1892 and completely entranced audiences with her solo dance 'Serpentine'. She was a source of inspiration for many artists, who tried to immortalise not her features but her graceful body.

The influence of the French Art Nouveau is unmistakable in Stuck's relief in the endless, flowing play of lines, the emphasis on the ornamental and the suggestion of the thin, gauze tulle. But more so than in the painted version, the plasticity of the figures is accentuated; the dancers have a certain classical weight which contrasts with the airiness and playing with light in French sculptures such as those of Agathon Léonard.



18
Dancers (Danseressen)
1896
oil on canvas, 52.5 x 87 cm
signed lower right: Franz Stuck
Georg Schäfer Collection, Schweinfurt

Voss 143/116, Stuck 1982 no. 120, Mendgen p. 25-26, fig. p. 25

Loïe Fullers betoverende dans met lange, beweeglijke gewaden had een enorme invloed op de kunst van het *fin-de-siècle*. Ook Stuck raakte gefascineerd door haar wervelende bewegingen en erotische, doorschijnende kledij. Niet alleen zijn schilderij *Danseressen* of zijn reliëf *Serpentine-danseressen* getuigen hiervan, ook Stucks dochter Mary raakte verslingerd aan het fenomeen en poseerde met veel schwung als sluierdanseres (fig. 41).

De silhouetachtige figuren met de nadruk op hun contouren zijn voor een effen, donkere achtergrond geplaatst, waardoor ze hetzelfde decoratieve effect hebben als in het reliëf, dat aan de geschilderde versie vooraf ging. Stuck neemt weliswaar de ornamentale tendenzen van de Franse Art Nouveau over, maar zijn neo-klassieke, sterk gestileerde aanpak verschilt desondanks met de kolkende, organische bewegingen van die stijl. Net als de protagonisten in de schilderijen *Plagerij, Gluren, Rondedans* (Voss 13/205, 33/14, 192/218) of *De wip* (cat. 25), karakteriseren de danseressen ook in dit werk het bevrijdende element van de geslachtsdrift: het erotische, maar nog onschuldige spel van dans en muziek, die een tegenhanger is van de gewelddadige strijd, zoals bij de kentaurengevechten (cat. 20).

Loïe Fuller's spellbinding dancing in long, flowing robes had an enormous influence on the art of the *fin de siècle*. Stuck too was fascinated by her swirling movements and erotic, translucent costumes. This is evident in his painting *Dancers* and his relief *Serpentine dancers*, and his daughter Mary was also caught up in the rage and posed with great panache as a dancer of the veils (fig. 41).

The silhouette-like figures with their contours emphasised are placed against an even, dark background, so that they have the same decorative effect as in the relief, which preceded the painted version. Stuck adopts the ornamental tendencies of the French Art Nouveau, but his neo-classical, highly stylised approach is still very different from the whirling, organic movements of that style. Like the protagonists in paintings such as *Teasing, Peeping, Dance in a ring* (Voss 13/205, 33/14, 192/218) and *The seesaw* (cat. 25), the dancers convey the liberating element in the sexual drive: the erotic but still innocent play of dance and music which is the counterpart of the violent conflict exemplified by the battles of the centaurs (cat. 20).



■ ***Fig. 41***
Mary as Serpentine dancer (Mary als Serpentine-danseres)
c. 1906
photograph
private collection

19
Frau Braun
1896
pastel on cardboard, 69 x 58 cm
signed lower right: Franz Stuck
private collection

Voss 152/506, Stuck 1982 no. 62, Stuck 1993/94, no. 5



Stuck beweerde in een vraaggesprek met Fritz von Ostini (Stuck 1892/93) dat hij van de 'moderne' kunstenaars het meeste bewondering had voor Arnold Böcklin en Franz von Lenbach. De society-kunstenaar Lenbach, die in zijn neo-Renaissance palazzo aan de Königsplatz in München als een vorst resideerde en een gevierd portretschilder was, heeft inderdaad Stucks portretkunst beïnvloed. Beide kunstenaars maakten gebruik van foto's als voorbeeld voor hun schilderijen en ook het kleurgebruik vertoont bij deze pastel frappante overeenkomsten met het werk van Lenbach. Hier hanteert Stuck nog niet de sterke contrastrijke kleuren van bijvoorbeeld *Dame in rood* (cat. 28), maar een vloeiende lijnvoering en een meesterlijke pasteltechniek binnen een ovale compositie, zoals we ook vaak aantreffen bij Lenbach. Dezelfde lichtbruine drager van karton met witte ophogingen in het zachte incarnaat vinden we in diens *Portret van Clementine Schön-Renz* (1882, privé collectie, Lenbach nr. 127).

Ofschoon Stuck zich in 1892 aansloot bij de Secession, bleef hij op goede voet met collega's van de Künstlergenossenschaft, waartoe ook Lenbach behoorde. Stuck tekende in 1896 een portret van Lenbach, waarvan een lithografie werd gemaakt, en vice versa vervaardigde Lenbach in 1892 een schilderij (privé collectie) en een pastel met de beeltenis van Stuck (Museum Villa Stuck, München). Ook Mary, Stucks echtgenote, werd door Lenbach geportretteerd, en wel als Salomé (1894, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Neue Pinakothek).

Stuck said in an interview with Fritz von Ostini (Stuck 1892/93) that the 'modern' artists he most admired were Arnold Böcklin and Franz von Lenbach. The society artist Lenbach, who lived in great style in his neo-Renaissance palace on the Königsplatz in Munich and was a celebrated portraitist, did indeed influence Stuck's portrait art.

Both artists made use of photographs for their paintings, and the use of colour in this pastel is strikingly similar to that in Lenbach's work. Here Stuck is not yet using the strongly contrasting colours of, for example, *Lady in red* (cat. 28), but rather flowing lines and a masterly pastel technique in an oval composition, such as we often find in Lenbach. The same light brown cardboard support with white heightening in the soft flesh colour can be seen in his *Portrait of Clementine Schön-Renz* (1882, private collection, Lenbach no. 127).

Despite joining the Secession in 1892, Stuck remained on good terms with his colleagues in the Künstlergenossenschaft, among them Lenbach. In 1896 Stuck drew a portrait of Lenbach, from which a lithograph was made, and in 1892 Lenbach had depicted Stuck in a painting (private collection) and a pastel (Museum Villa Stuck, Munich).



20
Centaurs fighting
(Kentaurengevecht)
1894
oil on canvas, 95.2 x 95 cm
signed lower right: Franz Stuck
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main

Het Geheim no. 29, Voss 100/64, Stuck 1982 no. 92

Deze versie van de bestiale strijd om de vrouw is door Stuck verschillende keren bijgewerkt. Oorspronkelijk waren de vechtende kentauren tegen een lichte, sneeuwwitte achtergrond geplaatst en ontbrak het angstig toekijkende kentaurenvrouwtje. Stucks schilderij vertoont opvallende overeenkomsten met Böcklins schilderijen van vechtende kentauren (o.a. een versie van 1872/73, fig. 42) wat betreft de contrastrijke kleuren, de krachtige, beweeglijke kentauren, die elkaar met bruut geweld te lijf gaan en hun gecompliceerde, gedraaide houdingen.

Stuck sluit in dergelijke werken aan bij de theorie van Darwin, die de strijd om de vrouw, naast de strijd om het bestaan als de belangrijkste kenmerken van de ontwikkeling van alle levende wezens ziet. Door deze competitie kan de man zichzelf naar een hoger geestelijk plan tillen. De vrouw, die hier nog letterlijk op de achtergrond blijft, zal in een latere versie (Voss 288/67) bij Stuck de rol toebedeeld krijgen van aanstichtster van de strijd, die de slechte natuur in de man naar boven haalt.

This version of the bestial battle for a female was altered by Stuck several times. Originally the fighting centaurs were placed against a light, snow-white background and the anxiously watching female centaur was missing. Stuck's work strikingly resembles Böcklin's paintings of fighting centaurs (among them a version from 1872/73, fig. 42) in the richly contrasting colours, the powerful, agile centaurs attacking each other with brute force and the complex, twisted poses.

In such works Stuck reflects the theories of Darwin, who regarded the battle for the female, together with the struggle for survival, as one of the most important aspects of the development of all living creatures. Through this competition man can raise himself to a higher spiritual level. Woman, who is here still literally left in the background, was given the role in a later version (Voss 288/67) of the originator of the battle who brings out the worst in man's nature.

■ ***Fig. 42 Arnold Böcklin***
Centaurs fighting
(Kentaurengevecht)
1872/73
oil on canvas, 105 x 195 cm
Öffentliche Kunstsammlung, Basel (Kunstmuseum)





21
Amazon (Amazone)
1897/98
bronze, dark brown patina
height: 36 cm (with pedestal 65 cm)
signed on the pedestal: Franz Stuck
Van Gogh Museum, Amsterdam
Gift of the Friends of the Van Gogh Museum

Heilmann p. 152-62, 179-91, 390-93, no. 4, Stuck 1989 no. 32, Stuck 1993/94 no. 71, Mendgen p. 66 with fig., Kampf der Geschlechter no. 34

22
Wounded centaur
(Gewonde kentaur)
1892/93
bronze, dark patina
height: 36 cm (with pedestal 64 cm)
signed on the pedestal: Franz von Stuck
T. Baumgarten Collection (Courtesy Galerie Ritthaler, Munich)

Heilmann 1985 p. 61-80, 388-89, no. 3, Bremen p. 473-74, Kampf der Geschlechter no. 35



Rond 1897, toen Stuck de eerste plannen voor zijn eigen villa ontwierp, trad in zijn werk het thema van de Amazone op. Het schilderij *Vechtende Amazone* (cat. 23) is de eerste bekende versie. Ook in de sculptuur nam hij het motief van de Amazone ter hand. De jonge, vrouwelijke ruiter, met een fraai gestileerd naakt lichaam, zit op haar paard en werpt met een krachtige, maar niettemin gracieuze beweging de speer naar haar tegenstander.

De uitgewogen compositie, het glad afgewerkte, gepatineerde brons en het spaarzaam hanteren van details zijn kenmerkend voor Stucks neo-klassieke opvatting. Het totaalbeeld is eigenlijk, ondanks de dynamiek met zijn krachtige silhouet, als een reliëf met duidelijke contouren. De *Amazone* is helemaal Stucks eigen stijl: zonder overdreven gebaren weet hij toch een grote spanning en dramatiek teweeg te brengen. Het is typerend dat Stuck niet de nadruk legt op een drie-dimensionale werking maar een decoratief lijnenspel verkiest. Dat brengt hem dicht bij de Jugendstil, zoals te zien is bij zijn reliëf *Serpentine-danseressen* of de sculptuur *Danseres* (cat. 17 en 16).

Around 1897, when Stuck was making the first designs for his villa, the theme of the Amazon appeared in his work. The painting *Fighting Amazon* (cat. 23) is the first known version. He also adopted the motif of the Amazon in his sculpture. The young, female rider, whose naked body is beautifully stylised, sits on her horse and throws the spear at her opponent with a powerful but nonetheless elegant movement.

The carefully balanced composition, the smoothly finished bronze with patina and the sparing use of detail are characteristic of Stuck's neo-classical approach. Despite the dynamism, the overall impression, with the strong silhouette, is actually that of a relief with clear outlines. The *Amazon* is entirely in Stuck's own style: without emotional gestures he can still generate great tension and drama. Typically, he does not stress the three-dimensional effect, preferring the decorative play of lines. This brings him close to Jugendstil, as can be seen in his relief *Serpentine dancers* or the sculpture *Dancer* (cat. 17 and 16).

In tegenstelling tot de gestileerde sculpturen van de *Atleet* en de *Amazone* (cat. 15 en 21) met hun gladgepolijste oppervlak is deze gewonde kentaur eerder naturalistisch opgevat en heeft hij een ietwat ruw, maar genuanceerd oppervlak. Het gezicht van de kentaur is ook niet geïdealiseerd weergegeven, maar toont een expressieve uitdrukking van hevige pijn.

De strijdlustige kentaur vormt een van de hoofdmotieven binnen Stucks oeuvre. Soms treedt hij op als achtervolger, op jacht naar de vrouw, waardoor hij tot symbool van de vitale menselijke driften en lusten wordt (cat. 20). In andere werken speelt er een enigszins humoristische, ironische ondertoon mee (cat. 41). Maar altijd zijn de kentauren bij Stuck dierlijke, gedreven wezens, die vrouwen willen veroveren en daarom met elkaar rivaleren.

Een kentaur met gebalde vuisten wordt vanaf 1906, wanneer Stuck is geadeld, zijn wapen en daarmee tot het embleem van een vooruitstrevend kunstenaar, die de idealen van een heidens-antieke wereld nastreeft en met eigen krachten zich heeft weten op te boksen tot succesvol kunstenaarsvorst.

In contrast to the stylised sculptures of the *Athlete* and the *Amazon* (cat. 15 and 21), with their smoothly polished surfaces, this wounded centaur is given a quite naturalistic treatment and has a somewhat rough, but nuanced surface. The centaur's face is not idealised and bears an expression of intense pain.

The belligerent centaur is one of the main motifs in Stuck's oeuvre. Sometimes he appears as a pursuer, hunting a female, which makes him a symbol of basic human urges and appetites (cat. 20). In other works there is a slightly humorous, ironic undertone (cat. 41). But Stuck's centaurs are always bestial, driven creatures who are out to conquer females and vie with each other for that reason.

From 1906, when Stuck was ennobled, a centaur with clenched fists featured on his coat of arms and was thus the emblem of a progressive artist who aspired to the ideals of the antique, pagan world and had worked his way up by his own efforts to become a successful prince of artists.

23
Fighting Amazon
(Vechtende Amazone)
1897
oil and tempera on panel, 50 x 44 cm
signed upper right: Franz Stuck
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich
On loan from the Münchener Secessionsgalerie

Voss 169/198, Münchener Secession no. 69, Stuck 1990 no. 81, Mendgen p. 28-30, fig. p. 28, Kampf der Geschlechter no. 33



Stuck laat hier Amazones en kentauren tegen elkaar strijden, zoals hij dat ook in een later werk (cat. 49) en in zijn sculpturen-paar (cat. 21 en 22) uitbeeldt. Daarmee voert hij opnieuw het aloude thema van de strijd tussen man en vrouw ten tonele. De Amazone, klaar om haar dodelijke speer te werpen, sluit daarbij aan in de rij van mannendodende vrouwen, zoals Salomé of Judith.

Tesamen met de beschilderde lijst, geïnspireerd door Attische vaasschilderingen, vormt het bijna vierkante paneel één decoratief geheel. De vergulding van de lijst laat de felle, contrastrijke kleuren van het schilderij nog meer stralen. Bijzonder geslaagd is de vlakverdeling van het paneel, waardoor de Böcklin-eske gevechtsscènes in de linker benedenhoek en in de rechter bovenhoek ineen lijken te vloeien met de versieringen op de helm en de lijst. Het profiel van de Amazone met de lange donkere lokken en de gevederde helm is een echo van het hoofd van Pallas Athene dat Stucks affiche voor de eerste Secession-tentoonstelling sierde (fig. 43).



■ *Fig. 43*
Poster for the I Secession exhibition (Affiche voor de I Secession tentoonstelling)
1893
lithograph, 61.5 x 36.5 cm
Stadtmuseum, Munich

Stuck here shows Amazons and centaurs fighting as he also did in a later work (cat. 49) and in his pair of sculptures (cat. 21 and 22). In this way he again introduces the old theme of the battle between the sexes. The Amazon, ready to hurl her deadly spear, joins the ranks of such man-killing women as Salome and Judith.

Together with the painted frame, which is inspired by Attic vase painting, the almost square panel forms a single entity. The gilt of the frame makes the bright, strongly contrasting colours of the painting glow even more. The decorative arrangement of the panel is particularly successful: the Böcklin-esque scenes of fighting in the lower left and top right corners seem to flow into the decorations of the helmet and the frame. The profile of the Amazon with her long dark locks and feathered helmet is an echo of the head of Pallas Athene that adorned Stuck's poster for the first Secession exhibition (fig. 43).

24
Pallas Athene
1898
oil on panel, 77 x 69.5 cm
signed lower right: Franz Stuck
Georg Schäfer Collection, Schweinfurt

Voss 183/337, Goldschmidt p. 10-13, Stuck 1982 no. 62, Symboles et réalités no. 150, Makela p. 110-12, Mendgen p. 30-32, fig. p. 31

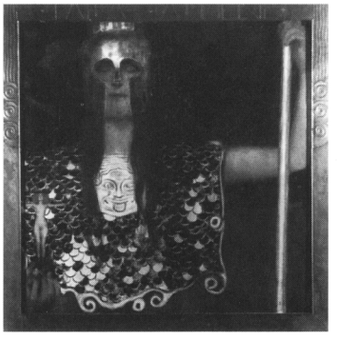
Het profiel van Pallas Athene was door Stuck al in 1891 geschilderd (Voss 55/336), en werd overgenomen in 1893 op de affiche van de eerste Secession-tentoonstelling (fig. 43). Daarmee werd de figuur van de strijdbare Athene tot symbool van de vrijheidsdrang van deze vernieuwende beweging. Enkele jaren later, in 1897, plaatste Stuck op het Secessions-affiche een variant van deze Pallas Athene (fig. 44). Daarin werd zij frontaal uitgebeeld met lans en Nikè (de godin van de overwinning), een type dat teruggrijpt op klassieke kopieën van de beroemde Athene Parthenos van Phidias.

Het is deze compositie die ook werd gebruikt voor de geschilderde versie van 1898. De frontaliteit, de strenge compositie, de decoratieve vlakverdeling en de gouden achtergrond geven het werk een uitgesproken hiëratisch karakter. De tempellijst met eierrand, voluten, akroteria en de antikiserende inscriptie 'Pallas Athene' versterkt dit effect. De gouden achtergrond is overgenomen van Byzantijnse iconen. Stuck bezat diverse iconen, waarvan er één onderdeel uitmaakte van zijn kunstenaarsaltaar (fig. 38).

Stucks affiche en schilderij hebben een grote indruk gemaakt op Gustav Klimt, die de figuur van Athene ook voor de Weense Secession als embleem koos. De Pallas Athene van Klimt, evenals bij Stuck in een lijst met daarop in archaïsch schrift de titel, toont dezelfde tegenstelling tussen een drie-dimensionaal, plastisch lichaam en een wapenuitrusting, die, net als de achtergrond, als een decoratief vlak is opgevat.

Doordat Stuck een echt portret van Athene maakt (als model diende zijn vrouw Mary), geeft hij haar, ondanks de monumentaliteit en stilering, toch een menselijk karakter: het beeld van een moderne vrouw. Bij Klimt wordt het sensuele karakter van Pallas Athene benadrukt door de antieke Nikè-figuur te vervangen door een Nuda Veritas, de naakte waarheid; zij is geen symbool van krijgshaftige overwinning, maar van sexuele bevrijding (Florman p. 313). De Pallas Athene is dus niet alleen als symbool gekozen van de artistieke vrijheidsstrijd van de Secession, maar ook van een zinnelijke bevrijding, wars van alle moralistische bekrompenheid.

■ ***Fig. 45 Gustav Klimt***
Pallas Athene
1898
oil on canvas, 75 x 75 cm
Historisches Museum der Stadt Wien



■ ***Fig. 44***
Poster for the VII Secession exhibition
(Affiche voor de VII Secession tentoonstelling)
1897
lithograph, 60 x 88 cm
Stadtmuseum, Munich



Stuck had already painted the profile of Pallas Athene in 1891 (Voss 55/336) and it was used in 1893 on the poster for the first Secessionist exhibition (fig. 43). This made the figure of the militant Athene a symbol of the desire for freedom of this radical movement. A few years later, in 1897, Stuck put a variant of this Pallas Athene on the Secessionist poster (fig. 44). She was shown frontally with a lance and Nike (the goddess of victory), a form which harks back to classical copies of the famous Athene Parthenos by Phidias.

It was this composition that was also used for the painted version of 1898. The frontality, the severe composition, the decorative division of the painting surface and the gold background give the work a marked hieratic quality. The temple frame with egg-and-dart moulding, volutes, acroteria and the antique-style inscription 'Pallas Athene' strengthens this effect. The gold background is taken from Byzantine icons. Stuck owned various icons, one of which was part of his artist's altar (fig. 38).

Stuck's poster and painting made a great impression on Gustav Klimt, who also chose the figure of Athene as the emblem of the Vienna Secession. The Pallas Athene by Klimt, like Stuck's work in a frame bearing the title in archaic lettering, shows the same contrast between a three-dimensional, rounded body and an armour which, like the background, is treated as a decorative surface.

Because Stuck was painting a real portrait of Athene (the model was his wife Mary) he gave her a human quality, despite the monumentality and pronounced stylisation; it is the image of a modern woman. In the case of Klimt the sensual character of Pallas Athene is underlined by replacing the antique Nike figure by a Nuda Veritas, naked truth; she is a symbol not of valiant victory but of sexual liberation (Florman p. 313). Thus Pallas Athene was chosen to symbolise not just the Secession's fight for artistic freedom but also sensual liberation and escape from moralising and narrow-mindedness.


PALLAS ATHENE



25
The seesaw (De wip)
1898
oil on canvas, 59 x 75.5 cm
signed lower right: Franz Stuck
Museum Villa Stuck, Munich
On loan from the Bundesrepublik Deutschland

Voss 185/118, Stuck 1982 no. 121, Mendgen p. 40 with fig.

Met een humoristische knipoog en een onverhulde erotiek wippen twee bosnimfen op een boomstam, zoals heksen op een bezemsteel zitten. De typische heksen-scènes, zoals de wilde jacht, de heksensabbat of het bokkerijden, die rond 1900 een grote populariteit genoten, vertonen vaak opvallende parallellen met de thema's van Stuck, zoals zijn *Wilde jacht* (cat. 3) of *Plezierritje* (cat. 41) Dat de bezemssteel, in dit geval de boomstam, in de eerste plaats een fallisch symbool is, blijkt wel uit de extatische vreugde van de twee dames. De gehurkte nimf krijgt er zelfs rode oortjes van.

Opvallend is de strenge beeldopbouw, gebaseerd op contrasten, en het evenwicht tussen kleuren en vormen. Links zien we het meisje in een felle, rode jurk, wier lange haren afsteken tegen de heldere hemel, terwijl aan de rechterkant de ineengedoken figuur van een naakt blond meisje op haar beurt contrasteert met de donkere achtergrond. Behalve de symmetrische compositie met een duidelijke diagonaal, is dit werk één en al decoratieve kleurenpracht, waartoe ook de vergulde lijst bijdraagt.

With a humorous wink and undisguised eroticism two wood nymphs seesaw on a tree trunk, sitting like witches on a broomstick. Witch scenes such as the wild hunt, the witches' sabbath or goat-riding, which were hugely popular around 1900, often show striking parallels with Stuck's themes, such as his *Wild chase* (cat. 3) or *The ride* (cat. 41). The fact that the broomstick, in this case the tree trunk, is primarily a phallic symbol is clear from the ecstatic pleasure of the two ladies. The nymph squatting on her haunches is blushing furiously.

The severe composition, based on contrasts, is a noticeable feature, as is the balance between colours and forms. On the left we see the girl leaning back in a bright red dress, her long hair standing out against the light sky, while on the right there is the crouching figure of a naked blonde girl who in turn contrasts with the dark background. Apart from the symmetrical composition with an obvious diagonal, this work is all decorative splendour of colour, to which the gilt frame also contributes.



26
Glow-worms (Glimwormpjes)
c. 1898
oil on canvas, 50 x 54.5 cm
signed lower right: Franz Stuck
Georg Schäfer Collection, Schweinfurt

Voss 186/4, Stuck 1982 no. 95

Deze idyllische voorstelling van twee zorgeloze faunskinderen, die zich tijdens een warme zomeravond verbazen over de betoverende, lichtgevende glimwormpjes, is een variant van het gelijknamige schilderij uit 1891 (Voss 43/3). De suggestie deze versie rond 1898 te dateren komt voort uit de stilistische verwantschap met schilderijen als *Bacchantenoptocht* (Voss 159/223) en *Vechtende faunen* (Voss 184/100).

Hoewel Stuck duidelijk nog aanknoopt bij zijn Osternberger landschappen met hun lyrische stemming en nadruk op de lichtbehandeling - het contrast tussen een donker woud met enkele fonkelende lichtpuntjes - zijn de felle kleuraccenten - het rood van de bokkepoten en het blauw-geel van de lucht - een aanwijzing dat het hier een reprise betreft van een vroeger thema.

This idyllic scene of two carefree, child fauns on a warm summer evening wondering at the magical, luminous glow-worms is a variant on the earlier painting with the same title of 1891 (Voss 43/3). The suggestion that this version should be dated to around 1898 arises from the stylistic resemblance to paintings such as *Procession of Bacchantes* (Voss 159/223) and *Fighting fauns* (Voss 184/100).

While there is clearly a relation to Stuck's Osternberg landscapes with their lyrical mood and emphasis on the treatment of light - the contrast between a dark forest and a few glimmers of light - , the bright colour accents, such as the red of the goat legs and the bushes and the bluish yellow of the sky, are a sign that this is a reprise of an earlier theme.



27
Self-portrait (Zelfportret)
1899
oil on panel, 42.5 x 35.5 cm
signed centre right: Franz Stuck 99, 35 Jahre alt
Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg. On loan from the Bundesrepublik Deutschland

Voss 196/351, Stuck 1982 no. 64

Met een strenge blik kijkt de kunstenaar ons recht in de ogen. Zoals bij zovele zelfportretten straalt Stuck een enorm zelfvertrouwen uit, gekoppeld aan kalmte en standvastigheid. De criticus Arthur Weese, die deze eigenschappen prees, schetste aldus Stucks gemoedsrust: 'Auch sein Leben ist nicht die Schablone moderner Hast' (Weese p. 28). Met zijn pose verwijst Stuck doelbewust naar de adellijke portretten van de society-schilder Franz von Lenbach.

Stucks zelfportret is plastisch geschilderd in een vloeiende techniek, met slechts enkele witte accenten die scherp afsteken tegen de donkere achtergrond, zoals bij 17de-eeuwse Hollandse meesters. Het is omkaderd door een achthoekige lijst, beschilderd door de kunstenaar.

With a severe expression the artist looks us straight in the eye. As in so many self-portraits, Stuck radiates enormous self-confidence, combined with calm and tenacity. The critic Arthur Weese, who praised these qualities, described his serenity: 'His life is not one which fits the mould of modern alacrity' (Weese p. 28). In his pose Stuck deliberately refers to the aristocratic portraits of the society painter Franz von Lenbach.

Stuck's self-portrait is painted expressively with a flowing technique, with only a few white accents which stand out sharply against the dark background, as in the work of the 17th-century Dutch masters. It has an octagonal frame with an undulating line which was painted by the artist and bears his name. No doubt this portrait was also based on a photograph, which made it possible for Stuck to concentrate on the pure painting and the essential physical features while omitting all superfluous detail.



28
Lady in red (Dame in rood)
c. 1900
oil on canvas, 60.5 x 50 cm
signed at centre right: Franz Stuck
private collection

Voss 209/478, Stuck 1982 no. 64a, Stuck 1993/94 no. 6, Mendgen p. 37-40, fig. p. 38

In navolging van Lenbach werd ook Stuck een erkend portretschilder en de opdrachten bleven binnenstromen. Stucks portretten waren er niet zozeer op gericht om het psychologisch karakter van de persoon weer te geven, maar veel meer ging het Stuck om een elegante lijnvoering en een decoratief uiterlijk, of, in de woorden van de schrijver Otto Julius Bierbaum (1899 p. 138/39) 'Schönheit steht vor der Seele'.

Bij de *Dame in rood* van rond de eeuwwisseling staat het kleurcontrast voorop, het warme rood, tegenover de wit-blauwe hemel. Met een brede soepele toets in vloeiende bewegingen leeft Stuck zich uit op de wolkenlucht. De originele lijst is een geabstraheerde versie van een tempellijst en benadrukt door zijn eenvoudige vlakken de decoratieve uitstraling van dit portret.

Like Lenbach, Stuck became a well-known portrait painter and commissions flooded in. In his portraits he was less concerned with conveying the psychological character of the person than with elegant lines and a decorative effect or, in the words of the writer Otto Julius Bierbaum (1899 p. 138-39): 'beauty comes before spirit'.

In the *Lady in red* of around 1900 the first concern is the colour contrast, the warm red against the white-blue sky. With a broad, supple touch and flowing movements Stuck enjoys himself painting the cloudy sky. The original frame is an abstract version of a temple frame which through its plain areas underlines the decorative effect of this portrait.

29
Franz and Mary Stuck
(Franz en Mary Stuck)
1900
oil on panel, 49 x 49.5 cm
signed lower right: Franz Stuck 1900 / Kuenstlerfest Muenchen MDCCCIIC
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich

Het Geheim no. 32, Voss 211/607, Mendgen p. 30-32, fig. p. 30



In de nalatenschap van de kunstenaar bevinden zich diverse foto's van hem en zijn vrouw Mary die gemaakt zijn naar aanleiding van het gekostumeerde kunstenaarsfeest 'In Arcadië' van 1898 (fig. 46). Dit feest, georganiseerd door de kunstenaarsvereniging Allotria en de groep der Secessionisten, werd gehouden in het koninklijke Hoftheater. Het was in eerste instantie opgezet om geld in te zamelen voor een nieuw Künstlerhaus en tevens om het Münchener publiek een geweldig esthetisch genot te verschaffen.

In een gigantisch decor met het Parthenon als middelpunt, verzamelden zich de figuranten, uitgedost als antieke of mythologische personages: bacchanten, faunen, krijgers, priesters, farao's. Geheel in de lijn der verwachting verschenen Stuck en zijn vrouw Mary in Romeinse kledij ten tonele als het antieke godenpaar Zeus en Hera.

Deze grootse verkleedpartij paste helemaal bij de traditie van het 19de-eeuwse classicistische imago van München als 'Isar-Athen', het Athene aan de Münchener rivier de Isar. Niet voor niets bestempelde de vlijmscherpe criticus Julius Meier-Graefe Stucks kunst als de grootste prestatie van de Münchner carnavals-renaissance (Meier-Graefe p. 710).

De herleving van de antieken en het creëren van een eigen arcadische wereld zijn ook duidelijk af te lezen aan het dubbelportret dat Stuck naar aanleiding van het kunstenaarsfeest vervaardigde. De twee profiel-portretten zijn opgevat als een Romeinse camee en ook de lijst beslagen met koperen Medusahoofd en griffioenen, refereert aan de antieken.



■ *Fig. 46*
Franz and Mary Stuck as a Roman couple
(Franz en Mary Stuck als Romeins echtpaar)
1898
photograph
private collection

In the artist's estate there are several photos of him and his wife Mary that were taken on the occasion of the costumed artists' party 'In Arcadia' of 1898 (fig. 46). Organised by the Allotria society of artists and the Secessionist group, this party was held in the royal Hoftheater. It was intended in the first instance to raise funds for a new Künstlerhaus and to give the Munich audience a feast of aesthetic pleasure.

On a huge set with the Parthenon at its centre the cast assembled, dressed as classical or mythological figures: bacchantes, fauns, warriors, priests, pharaohs. Fully living up to expectations, Stuck and his wife Mary appeared on stage in Roman dress as the gods Zeus and Hera. This grand fancy dress party was entirely in accord with the traditional 19th-century classicist image of Munich as 'Isar-Athen', the Athens of the River Isar. It was not for nothing that the razor-sharp critic Julius Meier-Graefe called Stuck's art the greatest achievement of the Munich carnival renaissance (Meier-Graefe p. 710).

The rebirth of the ancients and the creation of an Arcadian world of one's own are also clearly reflected in the double portrait that Stuck painted to mark the artists' party. The two portraits in profile are treated as a Roman cameo and the frame mounted with a Medusa head and gryphons in copper also refers to the ancients.



30
Sunset over sea
(Zonsondergang aan zee)
1900
oil on canvas, 71 x 76 cm
signed lower right: Franz Stuck 1900
Katharina Büttiker Collection
Galerie Wühre 9 - Art Deco, Zurich

Voss 218/241, Stuck 1993/94 no. 7, Mendgen p. 40-41, fig. p. 41, Munch und Deutschland no. 94, In Perfect Harmony p. 109, fig. 92

Deze zonsondergang is als een kleurensymfonie, die door zijn abstractie van landschappelijke elementen een bijzonder dramatische stemming oproept. Het schilderij bestaat uit louter abstracte kleurvlakken, met één en al vrije, ongebonden contourenwerking. De voor Stucks landschappen zo typerende lage horizon bakent de duistere zee af tegenover de donkere hemel met de gloeiende vuurbal van de zon.

Alleen de twee staffage-figuren, die een te zeer eigentijds, tijdsgebonden uiterlijk vertonen en als overvloedig detail aangemerkt kunnen worden, verstoren enigszins het fascinerende spel van vorm en kleur. De nietigheid van de mens tegenover de onmetelijke natuur wordt immers al door de met verve opgezette kleurvlakken en met name de grote tegenstelling tussen de donker, bruin-rode kolkende lucht en de felle, geel-oranje zonnegloed, tot uiting gebracht. Hier is een dramatische, bijna pathetische, avondstemming geschilderd, die slechts bij weinige landschapschilderijen van rond 1900 zo sterk aanwezig is.

This sunset is like a symphony of colour which, through the abstraction of landscape elements, evokes a highly dramatic mood. The painting consists solely of abstract areas of colour, with a great deal of free contour effects. The low horizon so typical of Stuck's landscapes marks off the dark sea from the louring sky with the glowing fireball of the sun.

Only the two staffage figures, whose appearance is too contemporary, too tied to a particular age, and who can be regarded as a superfluous detail, slightly disturb the fascinating play of form and colour. The insignificance of man as against the immensity of nature is already expressed in the colour areas painted with such verve and in particular in the great contrast between the dark, brownish red swirling sky and the fierce, yellow-orange glow of the sun's rays. Here a dramatic, almost poignant, evening atmosphere is painted such as is rarely seen among landscape pictures around 1900.



31
Florentine lady (Florentijnse dame)
1901
oil on canvas, 52 x 48 cm
signed lower right: Franz Stuck
ANNO DOMINI MDCCCCI
private collection

Voss 221/482, Stuck 1982 no. 66, Stuck 1990 no. 83, Stuck 1993/94, no. 8

De afgebeelde persoon is Olga Oberhummer-Lindpaintner, dochter van Mary Stuck uit haar eerste huwelijk. Het strakke profiel van de geportretteerde, haar kleding en haardracht, de perspectivische werking van de ruimte en het opschrift ANNO DOMINI MDCCCCI, zijn overgenomen van de portretkunst van de Renaissance. De schoonheid van de strenge, hiëratische portretten van bijvoorbeeld Piero di Cosimo of Piero della Francesca uit de vroege Italiaanse periode werden aan het eind van de 19de eeuw herontdekt. Deze portretten waren in het bijzonder geliefd vanwege hun elegante profiel en het vlakke, decoratieve karakter.

De achtergrond met de witzwarte tegelvloer, het kentauren- en faunenfries en het zware cassettenplafond zijn een interpretatie van Stucks atelierruimte. Het geraffineerde, vervreemdende perspectief en de 'marmeren' omlijsting binnen een vergulde eierlijst zorgen voor een enorme dieptewerking die contrasteert met de vlakke portretbuste. De overheersende gouden tinten geven dit aantrekkelijke portret van Olga een extra kostbare glans.

The person portrayed is Olga Oberhummer-Lindpaintner, Mary Stuck's daughter from her first marriage. The sharp profile of the subject, her clothes and hairstyle, the perspectival effect of the space and the inscription ANNO DOMINI MDCCCCI are derived from Renaissance portraiture. The beauty of the austere, hieratic portraits by, for example, Piero di Cosimo and Piero della Francesca from the early Italian period was rediscovered at the end of the 19th century. These works were especially admired for their elegant profiles and their flat, decorative character.

The background with the black and white floor tiles, the frieze of centaurs and fauns and the heavy, coffered ceiling is an interpretation of Stuck's studio space. The subtle, distancing perspective and the 'marble' surround within a gilt egg-and-dart moulding provide an effect of great depth which contrasts with the flat portrait bust. The prevailing golden tints give this attractive portrait of Olga an especially rich lustre.

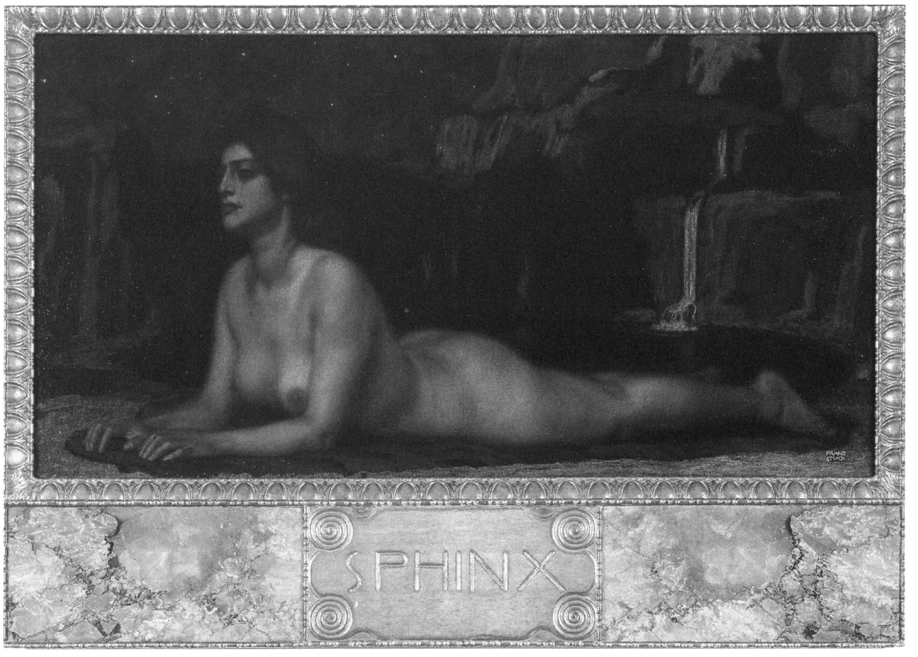
32
Sphinx (Sfinx)
1901
oil on canvas, 78.7 x 152.4 cm
signed lower right: Franz Stuck 1901
private collection

Voss 225/196, Sotheby's auction catalogue, New York, 19th Century European Paintings, Drawings and Sculpture, 22.5.1991, lot 117

In 1991 dook op een veiling in New York deze lang verborgen gebleven eerste versie van een van Stucks bekendste motieven op. Het verschil met de variant van 1904 (Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, fig. 47) is de 'sokkel' van de lijst en de achtergrond van het schilderij. Bij de Darmstadt-versie is de oplossing van het sfinx-raadsel op de sokkel vervangen door een neutrale marmeren basis, met daarop de titel 'Sphinx', omringd door voluten. Daarentegen is in plaats van een monochrome achtergrond een avondlandschap met waterval en sterrenhemel geschilderd. De houding van de beide sfinx-vrouwen is identiek.

Stuck was er zich van bewust, dat zonder een duidelijke verwijzing naar het mythologische thema van de sfinx, deze uitdagende pose van een naakte vrouw wel eens te aanstootgevend gevonden zou worden en zodoende heeft hij - evenals trouwens bij *De Zonde* - de titel een opvallende plaats gegeven. Zonder deze titel en zonder de afbeelding van de drie leeftijden van de mens op de sokkel is de vrouw volledig ontbloot van elke mythologische referentie, en alleen door haar enigszins gespannen katachtige houding te onderscheiden van de huidige zonneaanbidsters. Hier zit het raadselachtige sfinx-wezen in de vrouw zelf, de onberekenbare *femme fatale,* wat Ostini (1903, p. 7) de uitspraak ontlokte: 'Diese Sphinx heißt - Weib!' De uitleg van het raadsel van de sfinx (wat loopt 's morgens op vier, 's middags op twee en 's avonds op drie benen, waarop het antwoord luidt; de mens) is tevens symbool voor de vergankelijkheid van het leven, een leven dat gedomineerd wordt door het ongrijpbare beeld van de vrouw.

■ *Fig. 47*
Sphinx (Sfinx)
1904
oil on canvas, 118 x 165.5 cm
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt



In 1991 this long-unseen first version of one of Stuck's best known motifs turned up at an auction in New York. The difference from the variant of 1904 (Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, fig. 47) is the 'pedestal' of the frame and the background of the painting. In the Darmstadt version the solution of the riddle of the sphinx on the pedestal is replaced by a neutral marble socle bearing the title 'Sphinx' framed by volutes. Instead of a monochrome background there is an evening landscape with a waterfall and a starry sky. The poses of the two sphinx women are identical.

Stuck realised that without a clear allusion to the mythological theme of the sphinx a nude woman in this provocative pose might be considered objectionable, and so he gave the title a prominent position, as he had done with *Sin*. Without this title and without the depiction of the three ages of man on the pedestal, the woman would be stripped of all mythological significance and could only be distinguished from present-day sun worshippers by her rather tense, cat-like pose. Here we have the enigmatic sphinx-creature in woman herself, the unfathomable *femme fatale* who led Ostini (1903, p. 7) to exclaim: 'The name of this sphinx is - Woman!'. The answer to the riddle of the sphinx (what walks on four legs in the morning, on two in the afternoon and on three in the evening? - to which the answer is: man) is also a symbol of the transient nature of life, a life dominated by the elusive image of woman.


SPHINX

33
Franz and Mary Stuck in the studio (Franz en Mary Stuck in het atelier)
1902
oil on canvas, 157 x 169 cm
signed lower right: Franz Stuck 1902
private collection

Voss 238/608, Stuck 1982 no. 69, Symboles et réalités no. 152, Stuck 1993/94 no. 12, Mendgen p. 36-37, fig. p. 37

Evenals Franz von Lenbach, portretschilder bij uitstek in München, gebruikte ook Stuck veelvuldig foto's als voorbeeld voor zijn schilderijen. Soms werden de foto's zelfs vergroot en de doordruk overgedragen op het doek. In zijn dubbelportret *Franz en Mary Stuck in het atelier* verwerkte de kunstenaar onder meer een modelfoto van hemzelf, staand voor een groot wit doek, waardoor zijn profiel zich duidelijk zichtbaar aftekent. Zijn vrouw Mary is zojuist achter het Zonde-altaar vandaan gekomen (het vertrek achter het 'altaar' deed dienst als kleedhokje voor de modellen) en poseert in vol ornaat voor de kunstenaar, die met palet en penseel in de aanslag staat. Zijn zwarte jacket (zijn gebruikelijke schilderskleding) steekt scherp af tegen het maagdelijk witte linnen, terwijl de lichte grijs-gele baljurk van Mary oplicht uit de donkere achtergrond. Vóór het altaar, waarvan in de rechter bovenhoek de sculptuur *Atleet* (cat. 15) is te zien, staat een door Stuck zelf ontworpen rood fluwelen stoel (cat. 34).

De compositie en de verdeling van de verschillende kleurvlakken zijn uitzonderlijk afgewogen: de geometrische vormen van de stoel vinden een echo in het decoratieve rode vlak achter Mary en het witte lege doek achter Franz von Stuck. De silhouetten van de twee personages worden opgenomen in deze gecomponeerde omgeving. Dit schilderij van de kunstenaar en zijn vrouw wordt daardoor tot een manifest: zoals het leven ondergeschikt gemaakt is aan de kunst zo wordt het echtpaar onderdeel van de compositie, de spiegelende mozaïekpatronen op de vloer, en de koele, geometrische vormen. De verfijnde kleuren, teruggebracht tot drie hoofdkleuren, onderstrepen het edele, gewijde karakter van het atelier, de heiligste plek van de Villa Stuck, waar de kunstenaar-priester zijn bovenmenselijke artefacten vervaardigt.

Like Franz von Lenbach, portraitist par excellence in Munich, Stuck often made use of photographs for his paintings. Sometimes they were even enlarged and traced on to the canvas. In his double portrait *Franz and Mary Stuck in the studio* the artist incorporates a photograph of himself standing before a large white canvas, so that his profile is sharply outlined. His wife Mary has just come from behind the Sin Altar (the room behind the 'altar' served as the changing room for models) and poses in all her finery for the artist, who stands with palette and brush at the ready. His black coat (his normal painting attire) is sharply outlined against the unsullied white of the canvas, while Mary's light, greyish yellow ball gown is bright against the dark background. In front of the altar, in the top right corner of which the sculpture *Athlete* (cat. 15) can be seen, there is a red velvet chair (cat. 34) which Stuck designed himself.

The composition and the arrangement of the different fields of colour are exceptionally carefully balanced: the geometric forms of the chair are echoed in the decorative red area behind Mary and the empty white canvas behind Franz von Stuck. The silhouettes of the two figures are integrated into this composed setting. This painting of the artist and his wife thus becomes a manifesto: just as life is made subordinate to art, so the couple are made part of the composition, the reflecting mosaic patterns on the floor, and the cool, geometric forms. The subtle colouring, reduced to three main colours, underlines the noble, devout character of the studio, the holiest place in the Villa Stuck, where the artist-priest produced his superhuman artefacts.

■ *Fig. 48*
Mary Stuck at the Sin Altar
(Mary Stuck bij het Zonde-altaar)
1902
photograph
Stadtmuseum, Munich



■ *Fig. 49*
Franz Stuck with palette
(Franz Stuck met palet)
1902
photograph
private collection





■ *Fig. 50*
Family portrait, Franz von Stuck with wife and daughter
(Familieportret, Franz von Stuck met vrouw en dochter)
1909
oil on canvas, 170 x 140 cm
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussels





34
Red chair (Rode stoel)
1898
wood frame, covered in red velvet, back with antique arms in gold stitching
h x w x d: 84 x 30.5 x 65 cm, height of seat: 44 cm
private collection

Stuck 1990/91 no.48

Deze stoel, ontworpen door de kunstenaar, was een geliefd requisiet voor Stucks representatieve portretten, zoals *Mary op rode stoel* (cat. 54) of *Franz en Mary Stuck in het atelier* (cat. 33). Zijn rechtlijnigheid heeft meer gemeen met de kubische meubels van Josef Hoffmann dan met de vloeiende lijnen van de Münchener Jugendstil.

This chair, designed by the artist, was a favourite prop for Stuck's prestigious portraits, such as *Mary in a red chair* (cat. 54) or *Franz and Mary Stuck in the studio* (cat. 33). Its rectilinear look has more in common with the cube-shaped furniture of the Austrian designer Josef Hoffmann than with the flowing lines of the Munich Jugendstil.



35
Salon table (Salontafeltje)
c. 1898
mahogany with polished shellac, ivory ornamental edge and gilt antique replicas
h x w x d: 75 x 51.5 x 42.5 cm
Made by Kunstschreiner Hießmannseder, Munich
private collection

Stuck 1990/91 no. 50

Deze salontafel, die deel uitmaakte van de ontvangstruimte van de Villa Stuck, combineert een strakke vormgeving met vergulde Egyptische figuren, die als kariatiden het tafelblad dragen. De drie witte, strakke laatjes, die contrasteren met het donkere mahoniehout, zijn bijzonder elegant van proportie.

This salon table, which was used in the reception room at the Villa Stuck, combines austere design with gilded Egyptian figures supporting the top like caryatids. The three white, plain drawers, which contrast with the dark mahogany, are especially elegantly proportioned.



36
Round salon table
(Ronde salontafel)
1898
mahogany with polished shellac, inlaid with ivory
height: 76 cm, diameter: 67 cm
Made by Kunstschreiner Hießmannseder, Munich
private collection

Stuck 1990/91 no. 44

De licht gebogen poten van deze salontafel, die zijn plek had in de ontvangstruimte van de villa, hebben bij het blad gestileerde faunskoppen. Het model grijpt terug op meubels uit de Griekse oudheid.

The slightly curved legs of this table, which stood in the reception salon of the villa, have stylised heads of fauns at the top. The form is derived from ancient Greek furniture.



■ *Fig. 51*
Reception room in the Villa Stuck (Ontvangstsalon in de Villa Stuck)
c. 1900
photograph
Stadtmuseum, Munich



37
Beethoven Mask (Beethoven-Masker)
1900-02
plaster, painted, 48 x 36 cm
unsigned
private collection

Heilmann p. 240-45, 409, no. 17, Stuck 1993/94 no. 73

Op de wanden van de muzieksalon in zijn villa had Stuck met gouden letters de namen van Duitse componisten geschreven, van Bach tot Wagner. Over een specifieke affiniteit van Stuck met de muziek zijn weinig concrete aanwijzingen. Stuck was weliswaar goed bevriend met dirigent en algemeen muziekdirecteur Hermann Levi, wiens portret hij in 1897 schilderde (Voss 156/380 en 157/381) en was met zijn echtgenote Mary, die zang had gestudeerd, een graag geziene gast bij opera en theater. De componisten-namen in de muzieksalon waren echter, evenals de kunstenaarsnamen in het atelier, vooral bedoeld om zijn eigen naam te laten aansluiten bij het rijtje van beroemdheden uit het verleden. Zo ontbreekt de naam van Richard Strauss, wiens liederen- en operathema's (Salomé), misschien wel het meest verwant zijn met die van Stuck. Over de invloed van eigentijdse componisten op Stucks werk mag dan niets bekend zijn, omgekeerd heeft Stuck wel Carl Orff (1914, *Tanzende Faune*) en de minder bekende Wilhelm Mauke (1895, *Die Sphinx*) geïnspireerd (Jugendstilmusik nr. 261 en 270.1).

Beethoven en Wagner, beiden tot mythe verheven, hadden voor Stuck, zoals voor zoveel kunstenaars van het *fin-de-siècle,* een speciale betekenis. In 1902 schilderde hij twee profiel-portretten van de schepper van het *Gesamtkunstwerk,* Richard Wagner (Voss 232/388 en 233/389) en in 1896 het masker van Ludwig van Beethoven (Voss 149/368), waarna hij omstreeks 1905 nog twee frontale portretten van deze componist schilderde (Voss 283/369 en 284/370). Ook vereeuwigde hij Beethoven in twee sculpturen, een reliëf en een ontwerp voor een monument (cat. 38).

Bij het afgebeelde, gepolychromeerde reliëf, waarvan ook een bronzen versie bestaat, doemt het gelaat van de componist als een bovennatuurlijke verschijning op uit het niets. Vereenzelvigd met zijn muziek wordt Beethoven tot heroïsch symbool van de Pathos, de meeslepende grootsheid. Hoewel het masker, waarop Stucks portret is gebaseerd, in de literatuur vaak een dodenmasker genoemd wordt, is het in feite een afgietsel gemaakt tijdens zijn leven (1812).

On the walls of the music room in his villa Stuck wrote the names of German composers from Bach to Wagner in gold letters. There are few specific indications that Stuck had a particular affinity with music. He was good friends with the conductor and general musical director Hermann Levi, whose portrait he painted in 1897 (Voss 156/380 and 157/381), and was a welcome guest at the opera and theatre with his wife Mary, who had had singing lessons. However, the composers' names in the music room, like the artists' names in the studio, were there mainly so that his own name could be added to the series of illustrious figures from the past. Thus the name of Richard Strauss, for example, is missing, although his songs and opera themes (Salome) perhaps have the greatest affinity with Stuck's work.

Though nothing is known about the influence of contemporary composers on Stuck's work, there is no doubt that Stuck influenced Carl Orff (1914, *Tanzende Faune.* Ein Orchesterspiel) and the less well known Wilhelm Mauke (1895, *Die Sphinx.* Tondichtung nach dem Stuck'schen Gemälde für großes Orchester op. 22) (Jugendstilmusik no. 261 and 270.1).

Beethoven and Wagner, both elevated to the level of myth, had a special meaning for Stuck, as for so many artists of the *fin de siècle.* In 1902 he painted two portraits in profile of the creator of the *Gesamtkunstwerk,* Richard Wagner (Voss 232/388 and 233/389), and in 1896 the mask of Ludwig van Beethoven (Voss 149/368), followed in about 1905 by another two frontal portraits of this composer (Voss 283/369 and 284/370). He also immortalised Beethoven in two sculptures, a relief and a design for a monument (cat. 38).

In the polychrome relief illustrated, of which there is also a bronze version, the face of the composer looms up out of nothing like a supernatural phenomenon. Identified with his music, Beethoven becomes a heroic symbol of Pathos, of moving grandeur. Although the mask on which Stuck's portrait is based is often referred to in the literature as the composer's death mask, it is in fact a cast done during his life (1812).



38
Beethoven enthroned
(Tronende Beethoven)
1902-09
bronze
height: 11.5 cm (with pedestal 25.5 cm)
signed on the pedestal: Beethoven / Franz von Stuck
private collection

Heilmann p. 245-50, 397, no. 6

Evenals bij de polychrome sculptuur van Klinger (Museum der bildenden Künste, Leipzig) zit de naakte Beethoven als een antieke atleten-held op zijn troon. Maar Stucks Beethoven is geen peinzende, gekwelde figuur, die met gebalde vuisten een innerlijke energie uitstraalt, maar een berustende, eenzame, boven de mens verheven artistieke schepper, die bijna in zijn monumentale zetel verloren gaat.

As in Klinger's polychrome sculpture (Museum der bildenden Künste, Leipzig), the naked Beethoven sits like a classical athlete-hero on his throne. But Stuck's Beethoven is not a pensive, anguished figure radiating inner energy with clenched fists, but a resigned, solitary, artistic creator who is raised above the human and is almost lost in his colossal throne.

39
Fighting fauns (Vechtende faunen)
1903/04
plaster, painted, 62 x 100 cm
signed bottom centre: Franz Stuck
Van Gogh Museum, Amsterdam

Heilmann p. 216-24, 410, no. 18



Van dit reliëf heeft Stuck meerdere versies gemaakt in verschillende materialen: behalve in gips en brons ook in steen. Stilistisch en thematisch is het verwant aan zijn schilderij *Vechtende faunen* van 1889 (cat. 8) en vooral aan een latere versie uit 1898 (Voss 184/100), waar alleen nog maar de twee vechtende faunen zijn afgebeeld, zonder de grote schare publiek. De tweede variant is bovendien, net als het reliëf, minder plastisch van opzet en heeft een hechtere compositie: de nevenscènes en de ruimtelijke werking zijn ondergeschikt. Ook in zijn duidelijke contourenwerking toont dit schilderij veel overeenkomst met het reliëf. De beweging, de energie en jeugdige vitaliteit van de twee jonge faunen, die met hun koppen tegen elkaar stoten, staan er centraal. Het laat de meer erotische, humoristische kant van de 'Kampf ums Weib' zien.

Het thema van de vechtende faunen is een geheel eigen combinatie van antieke motieven: enerzijds de typische uitgelaten Bacchantische figuren met hun bokkepoten en anderzijds strijdlustige Olympische worstelaars, zoals afgebeeld op Griekse amforen uit de 5de eeuw voor Christus of bronzen beelden van Etruskische vechters (Heilmann fig. 58).

Stuck made several versions of this relief in different materials: in stone as well as in plaster and bronze. Stylistically and thematically it is related to his painting *Fighting fauns* of 1889 (cat. 8) and especially to a later version of 1898 (Voss 184/100), which shows only the two fighting fauns, without the host of onlookers. Moreover, like the relief, the second variant is less plastically conceived and has a more cohesive composition: the side scenes and the spatial effects are secondary. This painting also closely resembles the relief in its clear contour effects. The movement, energy and youthful vitality of the two young fauns, who are butting heads, form the central theme. The more erotic and humorous side of the 'Kampf ums Weib' is revealed.

The theme of the fighting fauns is an original combination of antique motifs: on the one hand the typically exuberant Bacchic figures with their goat legs and on the other the belligerent Olympic wrestlers, as depicted on Greek amphorae of the 5th century BC or in bronze statues of Etruscan fighters (Heilmann fig. 58).

40
Wounded Amazon (Gewonde Amazone)
1904
oil on canvas, 65 x 76 cm
signed lower right: Franz Stuck 1904
Van Gogh Museum, Amsterdam

Voss 264/201, Mendgen p. 44-47, fig. p. 47, Kampf der Geschlechter no. 36

Als tegenhanger van het thema van de gevaarlijke, vechtlustige en triomferende Amazone (zoals op het schilderij van 1897, cat. 23, of het brons van een jaar later, cat. 21) schilderde Stuck in 1904 de eerste van twee versies van de *Gewonde Amazone.* Een opzet voor de tweede versie staat afgebeeld op Stucks *Zelfportret in het atelier* (fig. 1).

Talrijke studies en schetsen tonen de uiterst zorgvuldige voorbereidingen: kleine, snel opgezette prima idea-studies in potlood (in de nalatenschap), een vlotte olieverfschets (Voss 263/200: zie Stuck 1993/4 nr. 13), een uitgewerkte modelstudie in rood krijt (fig. 53) en diverse foto's (fig. 52). Op deze foto's hurkt het model, Frau Feez, neer op de grond, terwijl ze met haar rechterhand naar haar gewonde borst grijpt. Als schild diende een stuk karton, waaraan een leren riem was vastgemaakt. Waarschijnlijk is de uitvergrote foto direct overgenomen op het doek, want onder de verflaag zijn, met name op het lichaam, nog de potloodlijnen zichtbaar, die corresponderen met de licht- en schaduwpartijen op de foto.

Evenals bij het dubbelportret in het atelier (cat. 33) bracht Stuck het kleurenscala terug tot zijn favoriete, dramatische combinatie van licht, donker en rood. Door de foto-studies, deels bijgewerkt met potlood, kon Stuck zich volledig concentreren op de contourenwerking en de beelduitsnede, die hier dan ook bijzonder doordacht is. Het zacht gemodelleerde lichaam van de Amazone wordt door de gearceerde schaduwen één geheel met het schild, dat met zijn opvallende ronde vorm de compositie domineert.

Voor Stuck bood het Amazonemotief een dekmantel om een eigentijds, sensueel naakt te schilderen, waarbij het schoeisel met de hoge beschermkappen en de helm de erotische uitstraling nog eens verhevigen. Dezelfde combinatie van pijn, lijden, en schoonheid van het menselijk lichaam, die ook terug te vinden is in Stucks religieuze werken en in *Oorlog* (fig. 22), neemt hier bijna sadomasochistische vormen aan. De zware dramatiek en de prikkelende houding van de *Gewonde Amazone* illustreren dan ook overduidelijk het motto: Eros & Pathos.

As a counterpart to the theme of the dangerous, bellicose and triumphant Amazon (as in the 1897 painting, cat. 23, or the bronze of a year later, cat. 21), in 1904 Stuck painted the first of two versions of the *Wounded Amazon.* A preliminary outline of the second version is shown in Stuck's *Self-portrait in the studio* (fig. 1).

Numerous studies and sketches show the very careful preparations: small, rapidly done prima-idea studies in pencil (in the estate), a fluent sketch in oils (Voss 263/200: see Stuck 1993/94 no. 13), a detailed life study in red chalk (fig. 53) and various photographs (fig. 52). In these photographs the model, Frau Feez, kneels on the ground holding her wounded breast with her right hand. A piece of cardboard with a leather strap attached served as the shield. The enlarged photograph was probably transferred directly to the canvas because under the paint layer the pencil lines marking the light and shadow areas are visible, particularly on the body.

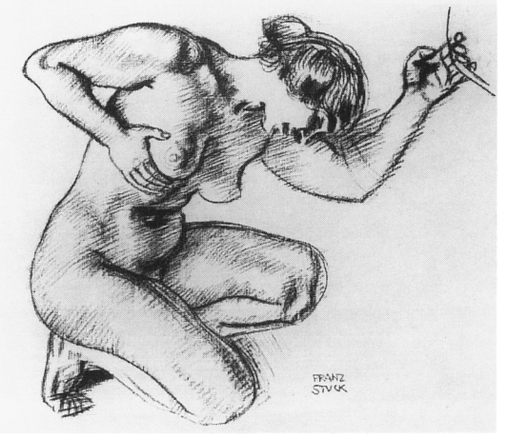
As in the double portrait in the studio (cat. 33), Stuck reduced the range of colours to his favourite dramatic combination of light, dark and red. Because of the photographic studies, in part worked on in pencil, Stuck was able to concentrate completely on the contour effect and the framing of the image, which is especially carefully thought out here. The softly modelled body of the Amazon becomes one with the shield through the hatched shading. With its conspicuous round shape, the shield dominates the composition.

For Stuck the Amazon motif provided an excuse for painting a contemporary, sensual nude, and the footwear, the high greaves and the helmet intensified the eroticism exuded. The combination of pain, suffering and the beauty of the human body, which is also to be found in Stuck's religious works and in *War* (fig. 22), here takes an almost sadomasochistic form. The high drama and the provocative pose of the *Wounded Amazon* all too clearly illustrate the motto: Eros & Pathos.

■ *Fig. 52*
***Frau Feez as* Wounded Amazon (*Frau Feez als* Gewonde Amazone)**
c. 1904
photograph with pencil corrections
private collection



■ *Fig. 53*
***Study for* Wounded Amazon (*Studie voor* Gewonde Amazone)**
c. 1904
red chalk on paper, 40.2 x 44 cm
private collection




FRANZ
STUCK



41
The ride (Plezierritje)
1903
oil on canvas, 67.8 x 69 cm
signed lower right: Franz Stuck 1903
Georg Schäfer Collection, Schweinfurt

Voss 250/209, Stuck 1982 no. 96,
Mendgen p. 40-42, fig. p. 42

Stuck combineerde in vele schilderijen mens en dier, of fabelwezens die de kenmerken van beiden hebben: van onschuldige Bacchus-knaapjes, die op een panter rijden, tot deze drie Helleense bakvissen, die een bevallige kentaur met vrouwelijke sluwheid als een vurig ruiterpaard gebruiken.

Met bloemenkransen in het haar zitten de drie 'hippie'-meisjes op de rug van de kentaur. Het middelste, bleke meisje met het rode haar kijkt nog wat verschrikt, maar zij is dan ook één en al Innocentia (onschuld) en nog onbekend met wat haar te wachten staat. De fluit, niet alleen muziekinstrument, maar tevens erotisch symbool, toont onomwonden wat de goedmoedige kentaur voor het stel in petto heeft.

In many paintings Stuck combined people with animals or with mythical creatures with the characteristics of both: from innocent Bacchus boys riding on a panther to these three Hellenic teenagers using female guile to turn a graceful centaur into their fiery steed.

With floral wreaths in their hair the three 'hippy' girls sit on the centaur's back. The pale girl with red hair in the middle still looks rather frightened, but she is all Innocentia (innocence) and has no knowledge of what awaits her. The flute, not only a musical instrument but an erotic symbol, plainly shows what the good-humoured centaur has in store for them.

42
Pan
1908
oil on panel, 31.5 x 26.5 cm
signed upper right: Franz von Stuck 1908
Georg Schäfer Collection, Schweinfurt

Voss 333/24, Mendgen p. 50-53, fig. p. 53



De mythologische figuur van Pan was bij uitstek geschikt voor Stuck om het antieke, heidense levensgevoel tot uitdrukking te brengen. Pan, de herdersgod, de *einzelgänger* met zijn bokkepoten en twee horentjes op zijn hoofd, is het symbool van de vernieuwing, de lente, maar kan de mens ook het hoofd op hol brengen en hem weliswaar onschuldige, maar desalniettemin 'pan'ische schrik aanjagen. Daarmee introduceerde Stuck een arcadische tegenhanger van de gevaarlijke *femmes fatales,* en werd de ernst door de humor verdrongen.

Een zelfde opvatting over deze heidense Pan, symbool van de levensvreugde en de bevrijding van een burgerlijke, moralistische dwang, lag ten grondslag aan het verhaal van *Pan im Busch.* Dit dansspel van Stucks vriend en biograaf Bierbaum werd in 1900 geschreven en is een aaneenschakeling van scènes met nimfen, faunen, priesters, en natuurlijk als hoofdfiguur Pan.

Op Stucks paneeltje van 1908 staat Pan met zijn *syrinx* opgesteld achter een rij bomen, waartussen een landschap zichtbaar wordt, waarin personages verschrikt wegrennen. De geschilderde, vlakke tempellijst, versierd met slangen en kentauren, benadrukt het decoratieve karakter van het schilderij. De zuilen zijn een herhaling van de verticale symmetrie van de doorkijkjes en ook het licht-donker contrast van het schilderij wordt voortgezet in de lijst. Zo wordt het paneeltje als bij een Pompejaanse wandschildering geïntegreerd in de omringende lijst.

For Stuck the mythological figure of Pan was ideal for expressing the antique, pagan sense of life. Pan, the god of shepherds, the lone figure with his goat legs and two horns on his head, is the symbol of renewal, of spring, but he can also make men lose their head and inspire harmless, but nonetheless 'pan'-icky fear. In this way Stuck introduced an Arcadian counterpart of the dangerous *femmes fatales,* and gravity was replaced by humour.

The same view of the heathen Pan, symbol of joy in life and liberation from bourgeois, moralistic pressure, lay behind the story of *Pan im Busch.* This dance piece by Stuck's friend and biographer Bierbaum was written in 1900 and consists of a succession of scenes with nymphs, fauns, priests and of course the protagonist Pan.

In Stuck's panel of 1908 Pan stands with his *syrinx* behind a row of trees through which a landscape is visible where figures are running away in fright. The painted, flat temple frame adorned with snakes and centaurs emphasises the decorative nature of the painting. The columns are a repetition of the vertical symmetry of the landscape views, and the light-dark contrast of the painting is continued in the frame. The effect is to integrate the panel in the surrounding frame in the manner of a Pompeian wall painting.



43
Inferno
1908
oil on canvas, 130 x 209 cm
signed lower left: Franz von Stuck 1908
private collection

Voss 338/170, Stuck 1982 no. 123, Kampf der Geschlechter no. 45

Is bij Stucks *Lucifer* (fig. 12) de hel belichaamd in de figuur van Lucifer die met smart en haatgevoelens de toeschouwer aankijkt, bij deze *Inferno* zijn het de dramatische expressie van de gekwelden en het schouwspel van fysiek geweld die de verschrikkingen van de hel uitbeelden. De 'slachtoffers' hebben hier geen uitgemergelde lichamen, maar zijn krachtig gespierde, Michelangeleske figuren. Hun lichamelijke schoonheid staat dan ook in schril contrast met hun verslagen houding, ineengedoken met de handen voor het gezicht om dit vreselijke schouwspel niet te hoeven aanzien.

Uiterst links staat een duivel met wijd open mond bij de borst van een Furie, de personificatie van het kwaad. Rechts kronkelt een python met opengesperde bek rond een vrouwenlichaam, maar nu niet meer in de rol van verleider, zoals bij *De Zonde* (cat. 14), maar puur als symbool van het kwaad, dat de mens in een wurggreep heeft.

While in Stuck's *Lucifer* (fig. 12) hell is embodied in the figure of Lucifer who regards the viewer with sorrow, resentment and hate, in this *Inferno* it is the dramatic portrayal of the tormented and the spectacle of physical violence that convey the horrors of hell. Here, the 'victims' do not have emaciated bodies, but are strong, muscular, Michelangelesque figures. Their physical beauty contrasts sharply with their defeated pose as they huddle with their hands to their faces to avoid seeing this terrible scene.

On the extreme left there is a devil with its mouth wide open by the breast of a Fury, the personification of evil. On the right a python writhes open-mouthed round a woman's body, but not now in the role of seducer, as in *Sin* (cat. 14), but purely as a symbol of evil, which has man in a stranglehold.



44
Dissonance (Dissonant)
1910
oil on panel, 76.7 x 70 cm
signed below centre right: Franz von Stuck 1910
Museum Villa Stuck, Munich

Voss 369/27, Stuck 1982 no. 98, Stuck 1992 fig. p. 65, Mendgen p. 57-59, fig. p. 59

Met *Dissonant* schilderde Stuck een zeer humoristische weergave van een muziekles in het faunenrijk. Een kleine faun, overigens zonder bokkepoten, maar wel met twee kleine horentjes op het hoofd, oefent in het bespelen van de *syrinx* (panfluit). Zijn leermeester zit naast hem en slaat verschrikt de handen aan zijn oren bij het horen van de valse noten. Verbaasd over zijn eigen dissonanten kijkt het fauntje met grote ogen de toeschouwer aan.

Zoals bij zoveel schilderijen bediende de kunstenaar zich ook hier van foto's. Deze foto's geven tevens een geheel andere kijk op de 'kunstenaarsvorst', die gewoonlijk zo ernstig en statig overkomt op zijn zelfportretten. Stuck toont zich als model voor de faunsleraar volledig naakt, ontspannen lachend, met de handen tegen zijn hoofd. Hij relativeert daarmee zijn zelf opgeroepen pathos en de mythe van de eeuwig jonge, ongenaakbare kunstenaar.



■ *Fig. 54*
Photographic study for Dissonance (*Fotografische studie voor* Dissonant)
c. 1910
private collection

In *Dissonance* Stuck painted a very humorous portrayal of a music lesson in the kingdom of the fauns. A young faun, without goat legs but with two little horns on his head, is practicing playing the *syrinx* (panpipes). His teacher sits beside him and claps his hands to his ears in torment when hearing the wrong notes. Amazed by his own dissonants, the faun looks at the viewer with eyes wide.
As with so many other paintings, here too the artist made use of photographs. These provide a very different view of the 'prince of artists', who usually appears so grave and dignified in his self-portraits. Stuck modelled completely naked for the faun's teacher; he is relaxed and laughing, with his hands pressed to the sides of his head. In this way he undermines the pathos he himself evoked and the myth of the eternally young, unapproachable artist.



45
Round Dance (Rondedans)
c. 1910
oil and tempera on panel, 71 x 79.5 cm
signed lower right: Franz von Stuck
Kunstmuseum, Düsseldorf
On loan from the Bundesrepublik Deutschland

Voss 370/222, Düsseldorf p. 257-58, fig. XXVIII

Deze bacchantische lentedans is een variant van het schilderij uit 1909 (Hessisches Landesmuseum, Darmstadt), dat zoveel succes had op de Biennale van Venetië in datzelfde jaar. Het is een pakkende, decoratieve compositie van in fel gekleurde gewaden gehulde jonge mannen en vrouwen, met een uiterst vloeiende, doorlopende beweging, beïnvloed door het gracieuze lijnenspel van de Jugendstil. Twee-derde van het beeldoppervlak wordt ingenomen door een zeer breed opgezette wolkenhemel, die de vloeiende lijnen van de drie dansende paren overneemt.

Anders dan in de eerste versie, heeft Stuck aan de rechterzijde, om een tegenwicht te geven aan de overheersende horizontale compositie, een zuil als aanduiding van een Bacchische tempel geschilderd. Bovendien zijn op de achtergrond nog enkele figuren toegevoegd, zijn de kleuren, zoals het felle paars en vuurrood, krachtiger en is de toets nog losser. Door het naast elkaar gebruiken van olieverf en tempera, met een houten paneel als ondergrond, ontstaat een glad verfoppervlak, waarop de kleuren fonkelen als edelstenen.

This Bacchic spring dance is a variant on the painting of 1909 (Hessisches Landesmuseum, Darmstadt), which was such a success at that year's Venice Biennale. It is an arresting, decorative composition of young men and women clad in brightly coloured robes with an extremely fluent, continuous movement which is influenced by the graceful play of lines of the Jugendstil. Two thirds of the picture surface is taken up by a very broadly painted, cloudy sky, which takes over the flowing lines of the three dancing pairs.

In contrast to the first version, on the right Stuck has placed a column indicating a Bacchic temple to counterbalance the predominantly horizontal composition. Moreover, a few figures have been added in the foreground; the colours, such as the bright purple and fiery red, are stronger and the touch is even freer. The use side by side of oils and tempera, on a wood panel, results in a smooth paint surface on which the colours sparkle like jewels.



46
Daughter Mary (Dochter Mary)
c. 1910
oil on panel, 31.1 x 31.1 cm
signed below centre right: Franz von Stuck
private collection

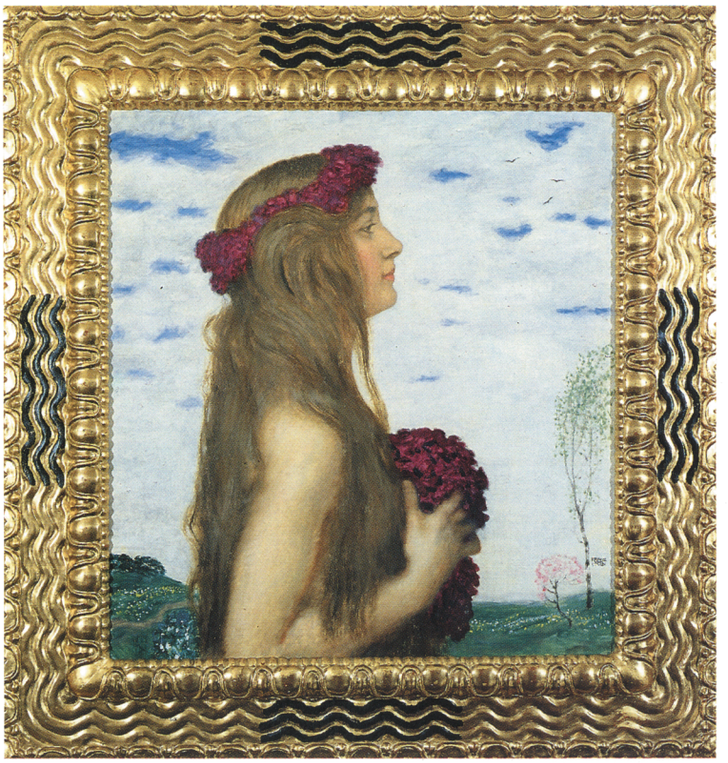
Voss 364/568, Stuck 1982 no. 73, Stuck 1993/94 no. 20, Mendgen p. 56, with fig.

Stucks enige dochter Mary, in 1896 geboren tijdens Stucks verhouding met Anna Maria Brandmeier, was zijn lievelingsmodel en heel fotogeniek. Talrijke schilderijen zijn er van haar gemaakt in diverse hoedanigheden: nu eens als Torero, dan weer als Spaanse danseres of uitgedost in een zogenaamd Velasquez-kostuum (zie fig. 50).

De veertienjarige Mary wordt hier geportretteerd in haar nieuwe 'auto-hoed' en kijkt de toeschouwer met een verleidelijke blik recht in de ogen. De pompeuze hoed, die lijkt op het exemplaar dat de vrouwelijke hoofdpersoon draagt in Ford Madox Browns *The Last of England* (1852-55, Birmingham Museum and Art Gallery) wordt hier een decoratief ornament. Ze is opgebouwd uit met een brede toets opgezette kleurvlakken die het plastische, ronde gezicht omlijsten. Evenals Stucks *Zelfportret* (cat. 27) wordt het portret van Mary omkaderd door een achthoekige lijst, een type dat met name in de Hollandse 17de eeuw favoriet was bij portretten.

Stuck's only daughter Mary, born in 1896 during his affair with Anna Maria Brandmeier, was his favourite model and highly photogenic. She was painted numerous times and in various roles - as a Torero, a Spanish dancer and in so-called Velasquez costume (see fig. 50).

The fourteen-year-old Mary is here portrayed in her new 'motoring bonnet' and looks the viewer straight in the eye with an alluring expression. The extravagant hat, which looks like the one worn by the female protagonist in Ford Madox Brown's *The Last of England* (1852-55, Birmingham Museum and Art Gallery) here becomes a decorative ornament. It is made up of areas of colour which are applied with a broad touch and frame the rounded, plastic features. Like Stuck's *Self-portrait* (cat. 27), this work has an octagonal frame, a type that was particularly favoured for portraits in 17th-century Holland.



47
Spring (Lente)
c. 1912
oil on canvas, 87 x 83.1 cm
signed lower right: Franz von Stuck
The Hearn Family Trust, New York

In Perfect Harmony p. 109-11, fig. 94

Omstreeks 1912 ontstonden er een aantal schilderijen met als onderwerp de lente, die teruggrepen op een motief uit 1902 (Voss 249/105). Dit jaargetijde, dat wordt geassocieerd met het ontluikende jonge leven, wordt in al deze werken gepersonifieerd door een jong meisje, *en profil* of met licht gedraaid hoofd, dat een bloemenkrans in haar lange haar draagt en een bos van dezelfde bloemen tegen haar borst houdt. De donker omrande ogen, de roze lippen en het wilde haar met de bloemenketting bestempelen haar tot een hippie *avant la lettre*.

De bij Stuck zo gebruikelijke felle kleuraccenten en contourenwerking, en de sterk vergulde lijst maken van dit werk een geslaagde decoratieve wandversiering. Alle bekende versies van de *Lente* van rond 1912 bezitten eenzelfde lijst met de doorlopende golvende lijnen, die in het midden op zwarte slangen lijken. Het maagdelijke, onschuldige meisje is zich weliswaar nog van geen kwaad bewust, maar zal weldra in het paradijselijke landschap geconfronteerd worden met de verleidingen die deze slangen belichamen.

Around 1912 Stuck painted several works on the theme of spring; they went back to a motif of 1902 (Voss 249/105). This season, which is associated with burgeoning young life, is personified in all these paintings by a young girl, portrayed *en profil* or with the head slightly turned, who wears a floral wreath in her hair and holds a bunch of the same flowers at her breast. The darkly outlined eyes, pink lips and wild hair with flowers label her as a hippy *avant la lettre*.

Stuck's usual bright colour accents and contour effects and the heavily gilded frame make this work a successful wall decoration. All known versions of the *Spring* of around 1912 have the same frame with continuous undulating lines that look like black snakes in the middle. The virginal, innocent girl has no knowledge as yet of evil, but in this Edenic landscape she will soon be confronted with the temptations embodied in these snakes.



48
Evening star (Avondster)
1912
oil on canvas, 69.8 x 73.9 cm
signed lower right: Franz von Stuck
Museum Villa Stuck, Munich

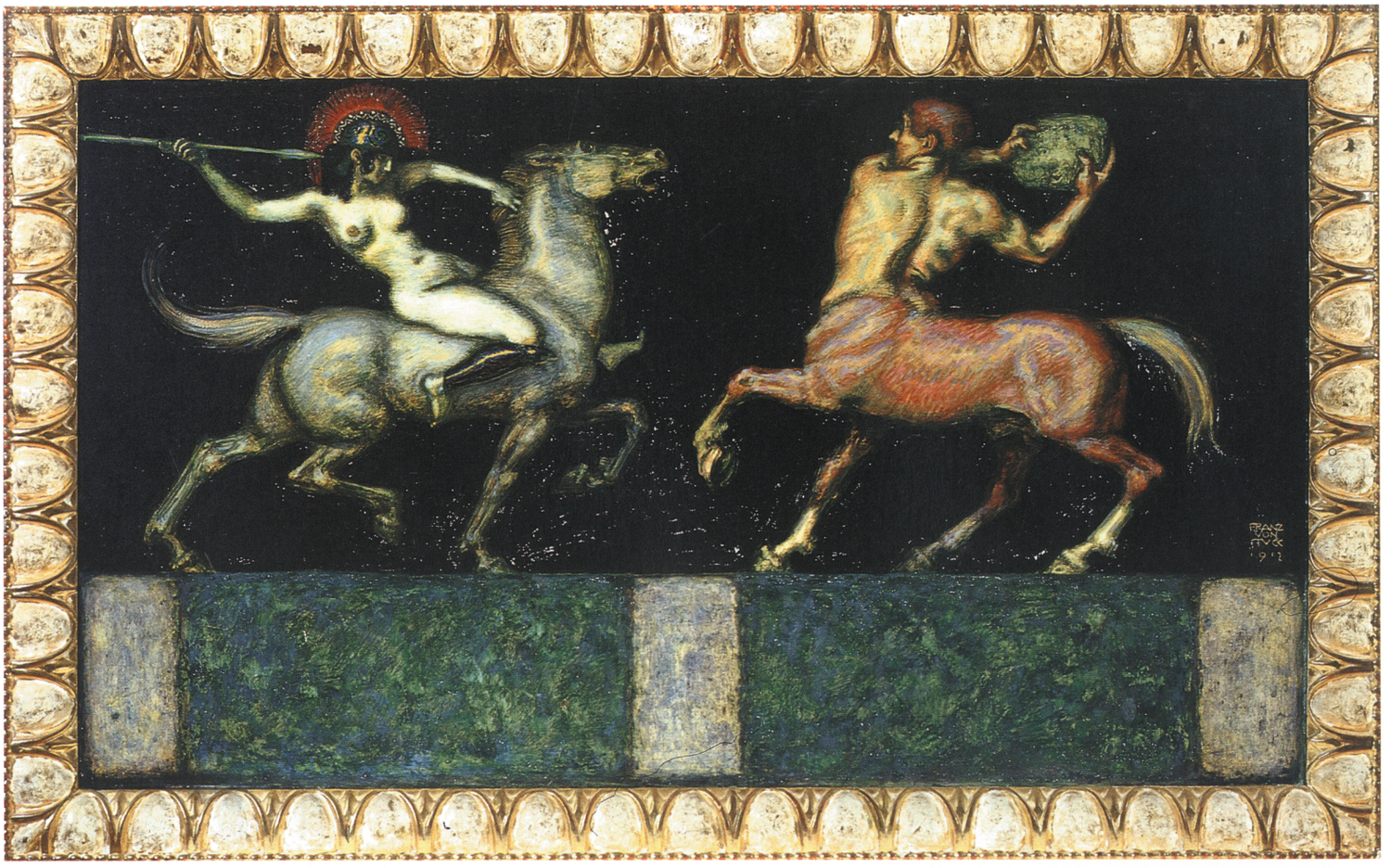
Voss 398/244, Stuck 1982 no. 58, Kampf der Geschlechter no. 41

De poëtische avondschemering die het wijdse landschap met een blauwgroene gloed bedekt is het decor van een liefdespaar in een innige omhelzing. De silhouet van de twee verliefden herhaalt zich in de onnatuurlijke, geabstraheerde vormen van de bossages. De uitgestrektheid van het landschap wordt versterkt door de smalle rivier, die in zigzag de diepte in leidt. Aan de zachtblauwe hemel straalt één ster, die door Stuck met zeer pasteuze verf is opgebracht.

De criticus Hans Vollmer (Vollmer 1917 nr. 970) merkte op dat de in zijn ogen bizarre uitsnede van het figurenpaar ontleend is aan Japanse voorbeelden. De schrijver doelt hierbij op de sterke omlijning, het vlakke karakter, en de opvallende plaatsing van het paar in de rechter benedenhoek. De Japanse invloed is zeker aanwezig, maar druppelde indirect binnen via de kunst van Edvard Munch of Gustav Klimt. De *Kus* van Munch (1892, Oslo Kommunes Kunstsamlinger) en Klimts bekende 'gouden' *Kus* (1907-08, Österreichische Galerie, Wenen) met zijn sterk gesloten embryonale vorm zijn beiden van invloed geweest op Stucks *Avondster.*

The poetic evening twilight covering the broad landscape with a bluish green glow forms the setting for a couple in a passionate embrace. The silhouette of the two lovers is repeated in the unnatural, abstract forms of the woods. The sweep of the landscape is underlined by the narrow river which meanders into the distance. In the light blue sky there is a single star in very thickly applied paint.

The critic Hans Vollmer (Vollmer 1917 no. 970) remarked that the, in his view, bizarre framing of the couple was derived from Japanese art. He has in mind the strong outlines, the flat appearance and the unusual placing of the couple in the lower right corner. Japanese influence is certainly present, but it seeped in indirectly through the art of Edvard Munch and Gustav Klimt. Munch's *Kiss* (1892, Oslo Kommunes Kunstsamlinger), in which the man and woman fuse together, and Klimt's famous 'golden' *Kiss* (1907-08, Österreichische Galerie, Vienna), with its closed, embryonal form, both influenced Stuck's *Evening star.*



49
Amazon and centaur
(Amazone en kentaur)
1912
oil on panel, 52.5 x 59.5 cm
signed below centre right: Franz von Stuck 1912
private collection

Voss 404/203, Stuck 1982 no. 99, Stuck 1993/94 no. 23, Mendgen p. 66-67, fig. p. 67

Rond 1911-12 werden de eerste plannen geboren om een monumentale versie van Stucks sculptuur *Amazone* (cat. 21) te vervaardigen, in opdracht van de Keulse Kunstverein. Deze levensgrote sculptuur, waarvan twee andere versies zich in privé bezit bevinden en een derde voor de Villa Stuck staat opgesteld, vond in het begin van de jaren twintig van deze eeuw zijn plek vóór het neo-klassieke gebouw van de Kunstverein. Helaas werden zowel de Kunstverein als de *Amazone* in de Tweede Wereldoorlog door een bomaanval vernietigd.

Tijdens de uitvoering van deze monumentale plastiek, die, anders dan de kleine *Amazone,* met verschillende zij-aanzichten, veel ruimtelijker was opgevat, ontstond tevens het idee om dit grote ruiterstandbeeld te combineren met een tegenstander, een mannelijke kentaur die haar een steen naar het hoofd wil slingeren. Beide sculpturen waren gedacht als figurenpaar voor een fontein en vormden een voortzetting van zijn vroegere paar, *Amazone* en *Gewonde kentaur* (cat. 21 en 22).

Het is dit idee dat ook ten grondslag ligt aan het schilderij uit 1912. De compositie is symmetrisch en de met parallelle arceringen geschilderde gespierde lichamen maken zich los van de donkere achtergrond. Het voetstuk waarop de twee tegenstanders zich bevinden was waarschijnlijk bedoeld als fonteinwand. Dit ontwerp met zijn duidelijk symmetrisch opgestelde figurenpaar, contourenwerking en accent op één hoofdaanzicht ontleende Stuck aan Hildebrands Wittelsbacher fontein in München.

Around 1911-12 the first plans were made for a monumental version of Stuck's sculpture *Amazon* (cat. 21) to be produced for a commission from the Kunstverein of Cologne. This life-size sculpture, two other versions of which are in private hands and a third displayed in front of the Villa Stuck, was placed outside the neo-classical building of the Kunstverein in the early twenties. Unfortunately, both building and *Amazon* were destroyed by bombing in the Second World War.

During the execution of this monumental work, which, unlike the small *Amazon,* has different side views and was treated much more three-dimensionally, the idea arose of combining this large equestrian statue with an opponent, a male centaur about to hurl a stone at her head. The two sculptures were thought of as a pair for a fountain and in fact formed a continuation of his earlier pair *Amazon* and *Wounded centaur* (cat. 21 and 22). It is this idea that lies behind the painting of 1912. The composition is symmetrical and the muscular bodies painted with parallel hatching stand free from the dark background. The base below the two opponents was probably intended as a fountain wall. Stuck derived the design, with the symmetrically placed pair of figures, contour effects and emphasis on one main view, from Hildebrand's Wittelsbach fountain in Munich.



50
Torchlight procession
(Fakkeloptocht)
1913
oil on canvas, 50 x 53.4 cm
signed lower right: Franz von Stuck 1913
private collection

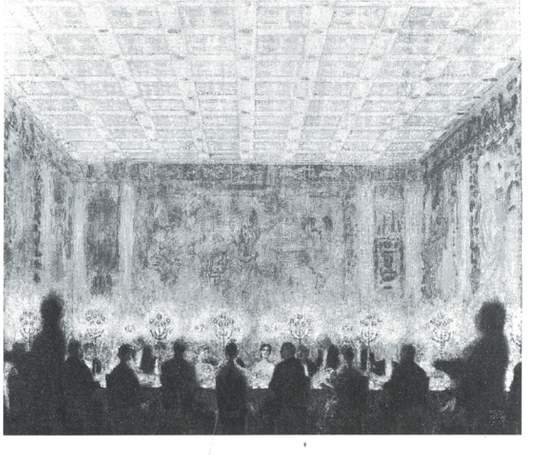
Voss 417/341, Stuck 1982 no. D6, Stuck 1992 p. 63, Stuck 1993/94 no. 24, Mendgen p. 67-68, fig. p. 68

Naar aanleiding van Stucks vijftigste verjaardag op 23 februari 1913 werd de kunstenaar niet alleen tot 'Geheimrat' benoemd, maar tevens tot ereburger van de Universiteit van München. Deze bijzondere verjaardag werd dan ook geheel in theatrale stijl gevierd. 's Avonds vond in het atelier van zijn villa een diner plaats (fig. 55) waarvoor vertegenwoordigers van de Münchener high society waren uitgenodigd, variërend van kunstenaars tot ministers.

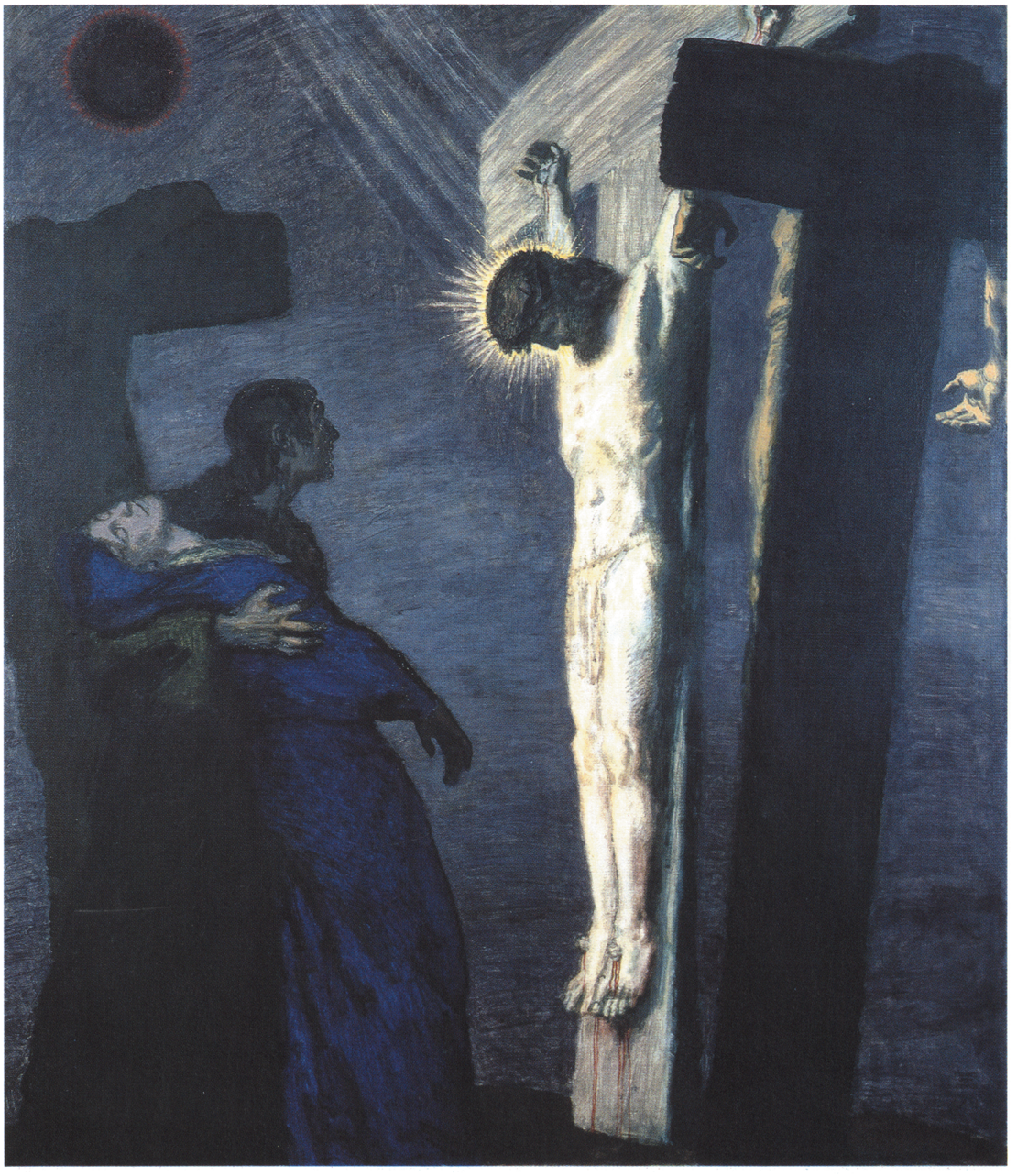
Diezelfde avond defileerden Stucks academie-leerlingen voorbij met fakkels. De bijna impressionistische sfeer-impressie *Fakkeloptocht* laat zien hoe op de donkere winteravond de studenten zich verzamelen voor de villa. Het silhouet van Stuck, die op het balkon van de villa verschijnt, steekt af tegen het heldere licht vanuit het atelier. Deze met veel bravoure geschilderde huldiging van Münchens laatste 'kunstenaarsvorst' is voor de hedendaagse beschouwer wellicht nogal beladen; een dergelijke beangstigende persoonsverering met fakkels tegen de achtergrond van een pompeus classicistisch decor roept in onze ogen te veel negatieve politieke associaties op.

On Stuck's fiftieth birthday on 23 February 1913 he was made not only a 'Geheimrat' but also an honorary citizen of the University of Munich. The special birthday was accordingly celebrated in theatrical style. In the evening a dinner was held in the studio in his villa (fig. 55) which was attended by members of Munich's high society ranging from artists to ministers.

That same evening Stuck's students from the Academy paraded past carrying torches. The atmospheric, near-Impressionist *Torchlight procession* depicts the students assembling in front of the villa in the dark winter evening. The silhouette of Stuck, who appears on the balcony, stands out against the bright light from the studio. This tribute to Munich's last 'prince of artists', which is painted with great panache, may seem somewhat dubious to the modern viewer: this kind of disturbing, torchlit adoration against the background of a pompous classical decor evokes too many negative political associations in our eyes.



■ ***Fig. 55***
The dinner
(Het diner)
1913
oil on canvas, on wood,
57.5 x 68.5 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich (Neue Pinakothek)



51
Crucifixion (Kruisiging)
1913
tempera on canvas, 190 x 165 cm
signed lower right: Franz von Stuck 1913
Museum der bildenden Künste, Leipzig

Voss 426/293, Gross p. 258-59, fig. 323

Evenals bij de *Kruisiging* van 1892 (fig. 21) koos Stuck ook voor deze latere versie voor het meest dramatische moment van Christus' sterven, toen de zon verduisterde en de hemel uiteenbrak (Stuck 1892/93).

Een vergelijking tussen het schilderij van 1892 en dat van 1913 maakt duidelijk, dat Stuck zijn onderwerpen steeds verder tot het essentiële reduceerde, zowel in kleur als in compositie. De volkse menigte, de apostelen en de moordenaars, die bij de vroege versie nog zo nadrukkelijk aanwezig zijn, worden weggelaten of vervaagd weergegeven. De scène concentreert zich nu helemaal op de lijkbleke Christus, die oplicht in de felle hemelse gloed tegen zijn donkere omgeving.

Behalve Christus en de twee moordenaars, van wie de één verloren gaat in de duisternis en de ander als rugfiguur bijna onzichtbaar is, zijn alleen Johannes en Maria afgebeeld. Het fluoriscerende blauw van het gewaad van Maria, opgezet met brede penseeltoetsen, heeft een bijzonder krachtige werking en staat in schril contrast met het heldere geel en wit van de verlichte Christus. Terwijl Maria's lichaam wordt verhuld door de bijna abstracte vorm van haar gewaad, richt Stuck bij de Christusfiguur, wiens hoofd in de schaduw verdwijnt, de aandacht uitsluitend op het naakte lichaam. Het thema van de kruisiging gaf Stuck niet alleen de mogelijkheid tot een emotionele en monumentale verbeelding van een diep-menselijk drama, maar ook tot het weergeven van de esthetische schoonheid van de dood en de pathos van het lijden.

As in the *Crucifixion* of 1892 (fig. 21), for this later version Stuck again chose the most dramatic moment of Christ's death, when the sun went dark and the heavens cracked (Stuck 1892/93).

A comparison of the paintings of 1892 and 1913 makes it clear that Stuck increasingly reduced his subjects to the essentials, both in colour and composition. The crowd, the apostles and the murderers, which were so conspicuous in the earlier version, are omitted or blurred. The scene now concentrates entirely on the deathly pale Christ, who is lit in a bright heavenly glow against the dark setting.

Apart from Christ and the two murderers, of whom one is lost in the darkness and the other seen from the back and almost invisible, the only others present are John and Mary. The fluorescent blue of Mary's robe, painted in broad brush strokes, has a particularly strong effect and contrasts sharply with the yellow and white of the brightly lit Christ. While Mary's body is hidden by the almost abstract form of her robe, in the case of Christ, whose head disappears in shadow, Stuck focuses exclusively on the naked body. The theme of the crucifixion gave Stuck an opportunity for an emotional and monumental portrayal of a deeply human drama but also for the depiction of the aesthetic beauty of death and the pathos of suffering.



52
Hercules and the Hydra
(Herkules en de Hydra)
1915
oil on canvas, 110 x 104 cm
signed lower left: Franz von Stuck 1915
private collection

Voss 455/94, Stuck 1982 no. 83, Stuck 1993/94 no. 26, Mendgen p. 78, with fig.

Het nationalistische thema 'Feinde Ringsum' (Omringd door vijanden) van de gelijknamige sculptuur van 1914 (cat. 53), wordt hier in een mythologisch jasje gestoken. De krachtige, gespierde jongeling wordt getransformeerd tot Herkules, de onbevreesde antieke held in gevecht met de zevenkoppige draak.

De originele, met voluten versierde lijst kadert het doek sterk af. Ze laat nauwelijks ruimte vrij rondom de heroïsche Herkules en benadrukt daarmee de toch al verstarde beweging. Het gedraaide lichaam van Herkules is evenals dat van de Hydra omlijnd door duidelijke contouren. Door de stilering van mens en draak en de verdeling van de achtergrond in drie van elkaar gescheiden zones, krijgt het schilderij een sterk decoratief karakter.

In de eerste decennia na de eeuwwisseling ontstond niet alleen in Duitsland, maar ook in andere landen een monumentale richting, waarin begrippen als heldhaftigheid, standvastigheid, moed en kracht werden verheerlijkt. De Belg Emile Fabry integreerde zijn atletische supermensen, verlangend naar een idealistisch arcadië, in een decoratief geheel (zie diens *Vrede, Oorlog en Ideaal,* 1918, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Tournai). In Zwitserland was Ferdinand Hodler de kunstenaar bij uitstek om heldendaden te verheerlijken. Zijn *Houthakker* uit 1910 (Kunstmuseum, Bern) die op het punt staat om met een geweldige krachtsinspanning een boom te vellen, werd voor de Zwitsers het symbool van nationale trots. De krachtsexpressie, contourenwerking en vereenvoudiging in vlakken zijn vergelijkbaar met die van de *Herkules* van Stuck.

The nationalistic theme 'Feinde Ringsum' (Surrounded by enemies) of the 1914 sculpture with this title (cat. 53) is here given a mythological form. The strong, muscular youth is transformed into Hercules, the fearless ancient hero battling with the dragon with seven heads.

The original frame decorated with volutes cuts the picture off sharply. It leaves hardly any room around the heroic Hercules and thus emphasises the already rigid movement. His turned body and that of the Hydra are outlined by clear contours. The stylisation of man and dragon and the division of the background into three separate zones give the painting a highly decorative quality.

In the first decades after the turn of the century a monumental movement developed in Germany, and in other countries, in which concepts such as heroic pathos, perseverance, courage and strength were glorified. The Belgian Emile Fabry integrated his athletic supermen, longing for an Arcadia, in a decorative whole (see his *Peace, War and Ideal,* 1918, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Tournai). In Switzerland Ferdinand Hodler was pre-eminently the artist to glorify heroic deeds. His *Woodcutter* of 1910 (Kunstmuseum, Bern), who is on the point of felling a tree with a tremendous effort, became the symbol of national pride to the Swiss. The expression of strength, the contour effects and the use of simply divided areas are comparable with Stuck's *Hercules.*

53
Surrounded by enemies
(Omringd door vijanden)
1914
bronze, brown patina
height: 71.5 cm
signed on the base: Franz von Stuck / Feinde Ringsum
private collection

Heilmann p. 297-319, 399, no. 8, Stuck 1993/94 no. 75, Mendgen p. 78, with fig.

Het motto 'Feinde Ringsum' werd bij het uitbreken van de oorlog gelanceerd door de Duitse keizer Wilhelm II. Het was bedoeld als een directe oproep om Duitsland met hand en tand te verdedigen tegen de omringende landen en werd in alle gelederen, zelfs in de Duits-Joodse gemeenschap, gepropageerd.

De sculptuur is een van de weinige werken van Stuck die rechtstreeks toespelen op de politiek, en werd later, nadat duidelijk werd dat Duitsland het onderspit moest delven in de Eerste Wereldoorlog, omgedoopt tot 'Siegfried'. Evenals de atletische Herkules (zie cat. 52) was de Wagneriaanse Siegfried uit de Nibelungen-sage het symbool van moed en kracht.

Feinde Ringsum is net als Stucks *Atleet* (cat. 15) een sculptuur die vanuit diverse hoeken interessante aanzichten biedt. Maar het hoofdaanzicht, aangegeven door de plaatsing van de titel op de sokkel, blijft toch de belangrijkste. Hier is de heroïsche geste het sterkst. Evenals de *Atleet,* die net op het dode punt de kogel vasthoudt, is ook hier het hoogtepunt van de uithaal van het zwaard vastgelegd.

Stuck had deze plastiek uiteindelijk willen omzetten in een groots monument. Om diverse redenen, waaronder de voor Duitsland slechte afloop van de Eerste Wereldoorlog en het feit dat Stuck zich vrij laat in zijn carrière op monumentale sculpturen ging toeleggen, mislukte dit plan. Van de kunstenaars, die daar wel in slaagden, waren er velen, die helaas afgleden naar een artistiek leeg, zuiver nationalistisch pathos.



The motto 'Feinde Ringsum' was introduced by the German Kaiser Wilhelm II at the beginning of the First World War. It was intended as a direct appeal for Germany to be defended tooth and nail against the surrounding countries and was adopted in all sectors of society, even in the German Jewish community.

The sculpture is one of the few works by Stuck which directly refer to politics; later, when it became clear that Germany was going to lose the war, it was renamed 'Siegfried'. Like the athletic Hercules (see cat. 52), the Wagnerian Siegfried of the Nibelungen saga symbolised courage and strength.

Feinde Ringsum, like Stuck's *Athlete* (cat. 15) , offers interesting views when seen from different angles. But the main view, indicated by the position of the title on the base, is still the most important. This is where the gesture of heroic pathos is at its strongest. As in the *Athlete,* who holds the ball at exactly the dead point, here the furthest point of the swing of the sword is caught.

Stuck wanted to turn this work into a grand monument. For various reasons, among them Germany's defeat in the war and the fact that Stuck did not take up monumental sculpture until quite late in his career, this plan came to nothing. Of the artists who did execute such works many were sadly reduced to artistically empty, purely nationalistic, pathos.



54
Mary in a red chair
(Mary op rode stoel)
1916
oil on canvas, 107 x 93.5 cm
signed lower right: Franz von Stuck 1916
private collection

Voss 474/586, Stuck 1982 no. 76, Stuck 1990 no. 91, Stuck 1993/94, fig. cover

Net voor de Eerste Wereldoorlog gaf Fritz von Frantzius aan Stuck de opdracht om voor hem een damesportret te schilderen, waarvoor Stuck zijn dochter Mary als model gebruikte. De in Chicago wonende bankier bezat een grote collectie Duitse kunst, waaronder Stucks beroemde *Salomé* (fig. 20). Het aantrekkelijke schilderij van Mary werd echter om onbekende redenen nooit door hem afgenomen en bleef in de nalatenschap.

Een fotostudie laat zien hoe Stuck met een spitse griffel of etsnaald via een soort karbonpapier de zorgvuldig door hem gekozen omtreklijnen doordrukte. Vanuit deze selectieve opbouw van contourlijnen en schaduwpartijen werd de kleur opgezet. Op de foto is Stuck zodoende al bezig met het stileren van de vorm tot ornamentele vlakken. In de volgens diagonalen opgezette compositie geeft de rode stoel (cat. 34) een fraai tegenwicht aan de soepele, ronde vormen van Mary's silhouet. De dunne verf is, afgezien van het incarnaat, met brede penseelstreken opgebracht en de bijzondere combinatie van rood, roze en paars, op de achtergrond genuanceerd met groen, verleent het doek een warme, intense uitstraling.

Just before the First World War Fritz von Frantzius commissioned a portrait of a lady from Stuck, for which he used his daughter Mary as the model. A banker who lived in Chicago, Frantzius owned a large collection of German art, which included Stuck's famous *Salome* (fig. 20). For unknown reasons, however, he never took possession of the attractive painting of Mary and it remained with the artist's estate.

A photograph shows how Stuck used a sharp slate-pencil or etching needle and a kind of carbon paper to transfer the carefully chosen outlines. On the basis of this selective build up of contour lines and areas of shadow, the colour was applied. In the photograph Stuck thus was already engaged in stylising the forms into ornamental areas.

In the composition based on diagonals the red chair (cat. 34) provides a fine counterbalance to the supple, rounded forms of Mary's silhouette. The thin paint is applied, apart from the flesh colour, with broad brush strokes and the unusual combination of red, pink and purple, mixed with green in the background, gives the work a warm, intense aura.

■ *Fig. 56*
Mary Stuck in a red chair
(Mary Stuck op rode stoel)
1915
photograph
private collection





55
Faun and mermaid
(Faun en zeemeermin)
c. 1918
bronze, green patina
height: 53.3 cm
signed at front of base: Franz von Stuck
private collection

Heilmann p. 343-58, 403, no. 12, Stuck 1993/94 no. 78, Mendgen p. 72, with fig.

Evenals de liggende variant (cat. 56) is ook deze versie, waarbij de zeemeermin op de rug van de faun zit, een ontwerp voor een fontein. Dat blijkt uit een schetsblad in privé bezit (Stuck 1968 nr. 110) waar drie maal de faun en zeemeermin zijn afgebeeld als onderdeel van een bassin met drie waterspuwende maskers.

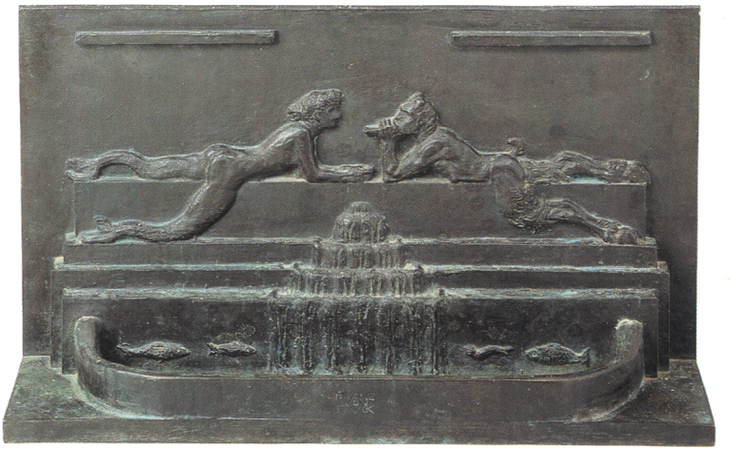
Een hoog-formaat schilderij uit 1918 (privé collectie) met dezelfde stilistische kenmerken is het directe voorbeeld geweest voor de sculptuur. De verstilde beweging is echter bij de sculptuur nog statischer en de aaneengesmolten lichamen van de faun en de zeemeermin worden nog hechter tot één blok gevormd. De nadruk ligt op symmetrie en frontaliteit, wat een zeker archaïsch karakter geeft, zoals bij de massieve, blokvormige gestaltes van de Weense beeldhouwer Franz Metzner.

Het humoristische, onbevangen erotische spel op het schilderij, zoals de manier waarop de zeemeermin de fallische horens van de faun beetpakt, wordt bij de beeldengroep tot bijna pathetische ernst. De lachende gezichten van het verliefde paartje worden tot grimas en de vitaliteit van de hitsige faun wordt verstard in dit zeer monumentaal opgevatte beeld.

Like the horizontal version of this theme (cat. 56), this work, with the mermaid on the shoulders of the faun, is a design for a fountain. This is clear from a sketch in private hands (Stuck 1968 no. 110) where the faun and mermaid are shown three times as part of a basin with three masks spouting water.

A 1918 painting in a tall format (private collection) was the immediate inspiration for the sculpture. The frozen movement is even more static in the sculpture, however, and the fused bodies of the faun and the mermaid form a single block yet more solidly. The emphasis is on symmetry and frontality, which creates a certain archaic quality, such as in the massive, block-shaped figures of the Viennese sculptor Franz Metzner.

The humorous, uninhibited erotic play in the painting, such as the way the mermaid grips the faun's phallic horns, comes close to pathos and gravity in the sculpture. The smiling faces of the loving couple become grimaces and the vitality of the lusty faun is frozen in the highly monumental treatment of the sculpture.



56
Faun and mermaid
(Faun en zeemeermin)
c. 1914-16
bronze
h x w x d: 37.5 x 67.5 x 16 cm
signed at bottom centre: Franz von Stuck
private collection

Heilmann p. 281-82, 404, Stuck 1993/94 no. 76

De compositie van dit ontwerp voor een fontein herinnert aan Stucks schilderij *Zeemeermin* van 1891 (Voss 38/45) en het daarmee samenhangende reliëf *Faun en zeemeermin* van 1893 (verblijfplaats onbekend, afb. Bierbaum 1899 p. 18). Bij alle drie de werken liggen de zeemeermin en haar minnaar languit op hun buik, terwijl ze elkaar geobsedeerd in de ogen kijken.

Op een van de foto's van Stucks Zonde-altaar (fig. 38) is nog een vierde variant te zien. In het midden, tussen de nis met het kinderkopje en het schilderij van *De Zonde,* bevindt zich een reliëf met het verliefde paar weergegeven in een lichte toon tegen een donkere achtergrond. In een minder fatale vorm dan bij *De Zonde* wordt hier nog eens het centrale thema van de verleiding voorgesteld. De twee nautilus-schelpen, vrouwelijk erotisch symbool bij uitstek, laten over de sexuele implicaties van dat thema niets te raden over.

Een vergelijking met het reliëf, zowel dat van 1893 als van het Zondealtaar, maakt duidelijk, dat Stuck bij zijn latere fonteinmodel de twee figuren nog meer stileert, de symmetrie sterker benadrukt en de plasticiteit van het lichaam verder terugdringt.

The composition of this design for a fountain is reminiscent of Stuck's painting *Mermaid* of 1891 (Voss 38/45) and the related relief *Faun and mermaid* of 1893 (whereabouts unknown, fig. Bierbaum 1899 p. 18). In all three works the mermaid and her lover lie full length on their front, while staring obsessively into each other's eyes.

In one of the photographs in Stuck's Sin Altar (fig. 38) a fourth variant can be seen. In the middle, between the niche with the child's head and the painting of *Sin,* there is a relief depicting the lovers in a light tone against a dark background. In a less fatal form than in *Sin,* the central theme of temptation is here repeated. The two nautilus shells, pre-eminently female erotic symbols, leave no doubt about the sexual implications of the theme.

Comparison with the relief, both that of 1893 and that in the Sin Altar, makes it clear that in his later fountain design Stuck stylises the two figures even more, emphasises the symmetry more strongly and further reduces the plasticity of the body.



57
Ostrich hunt (Struisvogeljacht)
c. 1919
oil on cardboard, 36 x 101 cm
signed lower right: Stuck
private collection

Voss 510/7, Stuck 1982 no. 102

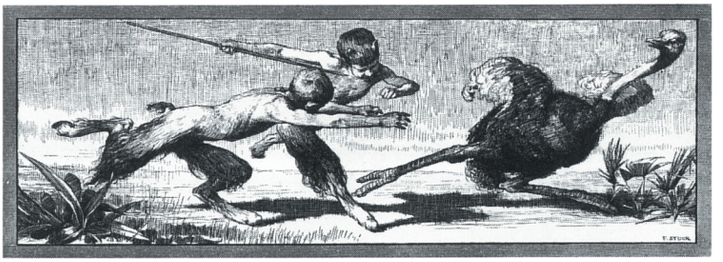
Nog aan het einde van zijn carrière nam Stuck thema's op, die hij in zijn prilste begin gebruikte voor *Allegorien und Embleme* (fig. 57). De compositie van de *Struisvogeljacht* is exact overgenomen van zijn *Jacht* uit het emblemen-boek. Meer nog dan de variant in de Staatsgalerie Regensburg (Voss 511/8), die een bijna vierkant formaat heeft en waar de stralend blauwe lucht ongeveer driekwart van het beeldvlak inneemt, volgt Stuck hier zijn eigen voorbeeld.

De criticus Heinz Langer, die in 1920 Stuck in zijn villa bezocht, was aangenaam verrast door zowel het onderwerp als de techniek: 'Herrlich ist hier Bewegung veranschaulicht, die um so packender wirckt, als die Natur und Umgebung, in der sie gestellt ist, hemmt und drückt und lastet' (Langer in Stuck 1990/91 p. 20-21). Ongetwijfeld doelde Langer op de Regensburger versie, toen hij schreef: 'Diese Art Bilder, in denen Stuck, der Großmeister der dekorativen Kunst, zum Impressionisten wird, geben mir mehr als manches Werk von der pathetischen und heroischen Palette Stucks, mehr als die farbige Überbetonung seiner phantastischen Bilder'. De hier afgebeelde versie mist namelijk deze impressionistische vluchtigheid en heeft wel degelijk decoratieve kenmerken door zijn stevige omtreklijnen en zijn felle kleurvlakken.

At the end of his career Stuck took up themes which he had used for *Allegorien und Embleme* when just beginning as an artist. The composition of *Ostrich hunt* is exactly taken from his *Chase* in the emblem book (fig. 57). More so than in the version in the Staatsgalerie Regensburg (Voss 511/8), which is almost square and in which the bright blue sky occupies three quarters of the surface, here Stuck follows his own example.

The critic Heinz Langer, who visited Stuck in his villa in 1920, was pleasantly surprised by both the subject and the technique: 'Movement is marvellously rendered, all the more effectively because Nature, the surroundings in which it takes place, appears to restrict, to press and weigh upon it' (Langer in Stuck 1990/91 p. 20-21). No doubt Langer was referring to the Regensburg version when he wrote: 'These works, where Stuck - the Grand Master of the decorative - has become an Impressionist, give me more than many which have issued from his emotionally charged, heroic palette, than the colourful over-emphasis of his fantasy paintings.' The version shown here lacks this Impressionist touch and does in fact have decorative features as a result of the firm outlines and areas of bright colour.

■ *Fig. 57*
Chase (Jacht)
1882-84
zincograph, 21.2 x 28.9 cm
from: Allegorien und Embleme, *no. 85*





58
Youth drinking
(Drinkende jongeling)
c. 1912-14
bronze, green patina
height: 63 cm
signed on the edge of the basin: Franz von Stuck
private collection

Heilmann 281-85, 398, no. 7, Stuck 1993/94 no. 77

Een naakte jongeman, die met volle teugen water uit een schaal drinkt, zit geknield op een hoge sokkel temidden van een bassin. De genuanceerde oppervlakte-behandeling van het brons, de symmetrie, frontaliteit en monumentaliteit zijn vergelijkbaar met Stucks *Feinde Ringsum* (cat. 53), maar het pathetische gebaar ontbreekt hier volledig. De nadruk ligt bij Stucks *Drinkende jongeling* volledig op de rustige, evenwichtige houding. De inspiratiebron voor deze sculptuur was waarschijnlijk Adolf von Hildebrands *Drinkende jongeling* van 1870-73 (Nationalgalerie, Berlijn). Bovendien was de combinatie van een knielende figuur en een fontein het bekendste thema van de Belgische beeldhouwer George Minne, die vooral in Duitsland veel succes had. Diens *Fontein der geknielden* (1899), waar vijf identieke, magere jongelingen met een narcistisch gebaar hun eigen lichaam omarmen, staat weliswaar stilistisch ver van Stucks fontein-ontwerp, maar was wel thematisch van invloed (Heilmann p. 284-85).

A naked youth gulping water from a dish kneels on a high pedestal in the middle of a basin. The subtle surface treatment of the bronze and the symmetry, frontality and monumentality are comparable to Stuck's *Feinde Ringsum* (cat. 53), but the gesture of pathos is entirely missing here. In *Youth drinking* the accent is on the calm, balanced pose.

The source of inspiration for this sculpture was probably Adolf von Hildebrand's *Youth drinking* of 1870-73 (Nationalgalerie, Berlin). Moreover, the combination of a kneeling figure and a fountain was the best known theme of the Belgian sculptor George Minne, who was most successful in Germany. His *Fountain of kneeling figures* (1899), in which five identical, thin youths embrace their own bodies in a narcissistic gesture, is far removed from Stuck's fountain design stylistically, but was influential thematically (Heilmann p. 284-85).



59
Phryne
c. 1918
bronze and cast brass
height: 52.5 cm
signed at front of pedestal: Phryne / Franz von Stuck
private collection

Heilmann p. 324-32, 401, no. 10, Stuck 1993/94 no. 79

Dit bronzen beeld is symbolisch voor de overwinning van Eros. De Atheense courtisane Phryne, tegen wie een proces was aangespannen, ontblootte zonder enige gène haar boezem voor de rechters. De aanblik van haar overweldigende schoonheid weerhield hen ervan om het doodvonnis uit te spreken.

Evenals bij Stucks polychrome sculptuur *Monna Vanna* (cat. 60) wordt bij deze bronzen *Phryne* een vrouwenfiguur tegen de achtergrond van een gewaad getoond. Als een gordijn houdt Phryne haar geplooide kledingstuk met beide armen op ooghoogte vast. De talrijke parallelle plooien van haar gewaad contrasteren met haar streng symmetrisch opgebouwde naakte lichaam. Het typische gebaar met de opgeheven armen is identiek met die van de godin Aphrodite van het schilderij en reliëf *Het oordeel van Paris* (Voss 564/127, Stuck 1993/94 p. 128).

De onthulling van Phryne, symbool van de eeuwige verleiding van de vrouw, is ook door Stuck geschilderd (Voss 489/132, 490/133 en 491/134, rond 1917/18). Bij deze versies ontbreekt echter de archaïsche, statische houding, die zo kenmerkend is voor de sculptuur.

This bronze statue symbolises the triumph of Eros. The Athenian courtesan Phyrne, against whom a case had been brought, exposed her bosom to the judges without the least embarrassment. The sight of her overwhelming beauty prevented them from passing the death sentence.

As in Stuck's polychrome sculpture *Monna Vanna* (cat. 60), in this bronze Phryne a female figure is shown against the background of a robe. Phryne holds her robe up with both arms at eye level like a curtain. Its numerous parallel folds contrast with the severely symmetric composition of her naked body. The characteristic gesture with arms raised is identical to that of the goddess Aphrodite in the painting and relief *The judgement of Paris* (Voss 564/127, Stuck 1993/94 p. 128).

The revealing of Phryne, symbol of the eternal temptation of the female, was also painted by Stuck (Voss 489/132, 490/133 and 491/134, around 1917/18). However, these versions lack the archaic, static pose that is such a feature of the sculpture.



60
Monna Vanna
c. 1920
bronze, green patina, gilded
height: 54 cm
signed at front of pedestal: Monna Vanna / Franz von Stuck
private collection

Heilmann p. 324-32, 400, no. 9, Stuck 1993/94 no. 80

Het verhaal van de heldin Monna Vanna speelt zich af in de stad Pisa. Tijdens de Florentijnse belegering van deze stad verklaarde Monna Vanna zich bereid om zich aan de vijand, de Condottiere, te geven om daardoor de stad en haar inwoners te redden. In de kunst was deze erotische heldendaad een geliefd thema: Dante Gabriel Rossetti gaf zijn zwoele vamp uit 1866 (Tate Gallery, London) de titel *Monna Vanna* en in 1902 behandelde de symbolistische schrijver Maurice Maeterlinck deze geschiedenis in een drama.

Evenals bij *Phryne* (cat. 59) staat ook bij Stucks *Monna Vanna* de exhibitionistische daad van de mannenverleidster centraal: de geste van het openen van haar mantel, waardoor haar naakte lichaam te voorschijn komt. Herinneren bij *Phryne* het antieke schoeisel en het gewaad nog aan de historische figuur, Monna Vanna is op eigentijdse manier in een moderne *femme fatale* vertaald.

In tegenstelling tot de dynamische beweging van Stucks vroegere sculpturen, zoals de *Amazone,* wordt *Monna Vanna* gekenmerkt door scherpe, hoekige lijnen en maakt het geheel een ietwat statische indruk. De archaïsche kenmerken, de vereenvoudigde vormen en de hoekige figurale stijl wijzen in de richting van de Art Déco.

The tale of the heroine Monna Vanna takes place in Pisa. When the Florentines were besieging the city *Monna Vanna* said she was ready to give herself to the enemy, the Condottiere, in order to save Pisa and its inhabitants. This erotic deed of heroism was a popular theme in art: Dante Gabriel Rossetti gave the title *Monna Vanna* to his sultry vamp of 1866 (Tate Gallery, London) and in 1902 the Symbolist writer Maurice Maeterlinck turned the story into a play.

As in the sculpture of *Phryne* (cat. 59), in Stuck's *Monna Vanna* the exhibitionistic act of the female temptress is the central interest: the gesture of opening her cloak, thus revealing her naked body. While with *Phryne* the antique footwear and the robe are reminders of the historical figure, Monna Vanna has been turned into a modern *femme fatale* in a contemporary manner.

In contrast to the dynamic movement of Stuck's earlier sculptures, such as the *Amazon, Monna Vanna* is characterised by sharp, angular lines, and as a whole it makes a rather stiff, static impression. The archaic features, simplified forms and angular figural style point in the direction of Art Deco.



61
Helen (Helena)
c. 1920
bronze, cast brass, gilded
height: 70 cm
signed at front of base: Helena / Franz von Stuck
Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach

Heilmann p. 332-35, 402, no. 11, Mendgen p. 80

De mythologische Helena past uitstekend in het rijtje van Stucks *femmes fatales.* Ze stort niet alleen de man, maar een complete stad in het verderf: de ondergang van de stad Troje, beschreven in de *Ilias* van Homerus, is het resultaat van Helena's verleidingskunsten.

De sierlijke en enigszins uitdagende pose van Helena, waarbij ze nonchalant met haar vingers haar kin raakt, is geïnspireerd door de antieke Venus Pudicitia, waarvan Stuck een afgietsel op het dak van zijn villa had geplaatst. Ook Helena's houding van het zogenaamde *Stand- en Spielbein* en haar Griekse *peplos,* het dunne gewaad, dat de lichaamsvormen laat doorschijnen, zijn afkomstig van antieke beelden. De sculptuur met zijn decoratieve lijnenspel is helemaal geconcipieerd vanuit één frontaal hoofdaanzicht en komt het meest tot zijn recht in een nis.

Het hier afgebeelde exemplaar heeft door de polychromie met grijsblauwe nuances een antieke patina, als was ze zojuist uit een opgraving tevoorschijn gekomen.

The mythical Helen fits perfectly into Stuck's series of *femmes fatales.* She brings ruin not only to one man, but to an entire city. The downfall of Troy, described by Homer in the *Iliad,* is the result of Helen's powers of seduction.

Helen's elegant and somewhat provocative pose, in which she nonchalantly touches her chin, is inspired by the antique Venus Pudicitia, a cast of which Stuck had put on the roof of his villa. Her stance with the weight resting more on one leg than the other and her Greek *peplos,* the thin gown, which lets the shape of the body show through, are taken from antique statues. With its decorative play of lines the sculpture is designed completely on the basis of one frontal, main view and is seen to best advantage in a niche.

The colouring of the statue shown here is very fine: with greyish blue nuances Stuck gives his *Helen* not only a sparkling surface effect but also an antique patina, as if she has just been uncovered by excavations.



62
Sisyphus (Sisyphos)
1920
oil on canvas, 103 x 89 cm
signed lower right: Franz von Stuck
Katharina Büttiker Collection,
Galerie Wühre 9 - Art Deco, Zurich

Voss no. 538/96, Stuck 1993/94 no. 31, Mendgen p. 76-78, fig. p. 77

Zoals Stucks *Atleet* (cat. 15) met uiterste krachtsinspanning de zware kogel omhoog tilt, zo torst de ongelukkige Sisyphos zijn zware last. Door zijn overmoed was Sisyphos, eens koning van Korinthe, gedoemd om in de onderwereld een kolossale brok steen de berg op te duwen, die vervolgens weer naar beneden rolde, waarna het helse karwei weer van voor af aan begon.

De eerste versie uit 1899 (Voss 194/95) toont exact dezelfde houding van Sisyphos, maar is minder compact van compositie en minder dramatisch in zijn kleurcontrasten. Bij de latere variant heeft Stuck de vormen nog verder geabstraheerd en laat hij de figuur met de achtergrond versmelten. Evenals bij de *Gewonde Amazone* (cat. 40) en *Franz en Mary Stuck in het atelier* (cat. 33) kiest hij voor drie basiskleuren, waarbij de rode gloed op de achtergrond de hel symboliseert.

De Franse criticus André Germain, die een essay aan Stuck wijdde besprak *Sisyphos* onder het hoofdstuk 'Hymne à la force matérielle' als volgt: 'wat een tragisch elan van opstandigheid schuilt er in deze krachtsinspanning die het gehele lichaam doet trillen. Door dergelijke reuzen te creëren heeft Stuck zo te zeggen de filosoof Nietzsche geïmiteerd - en schiep hij een ras van supermensen' (Germain p. 16-17).

Just as Stuck's *Athlete* (cat. 15) lifts the heavy ball with a supreme effort, so the unfortunate Sisyphus struggles with his burden. Because of his misdeeds, Sisyphus, once king of Corinth, is doomed to push a huge stone up a hill in the underworld; it then rolls back down and he has to start all over again.

The first version of 1899 (Voss 194/95) shows Sisyphus in exactly the same pose but the composition is less compact and the colour contrasts less dramatic. In the later version Stuck makes the forms still more abstract and lets the figure merge with the background. As in *Wounded Amazon* (cat. 40) and *Franz and Mary Stuck in the studio* (cat. 33), he opts for three basic colours, with the red glow in the background signifying hell.

The French critic André Germain, who wrote an essay on Stuck, discussed *Sisyphus* in the chapter 'Hymne à la force matérielle': 'What tragic energy of revolt [we see] in this intense effort that makes the whole body palpitate. In creating such giants Stuck has, so to speak, imitated the philosopher Nietzsche - he has raised up a whole race of supermen' (Germain p. 16-17).



63
Pan
c. 1920
oil on panel, 54.7 x 49.3 cm
signed lower right: Franz von Stuck
private collection

Voss 515/23, Stuck 1982 no. 103, Stuck 1993/94 no. 35, Mendgen p. 70-72, fig. p. 70

In de jaren na de Eerste Wereldoorlog was het stil geworden rondom Stuck. Hoewel hij daarvoor nog met diverse eretitels was overladen, was het hoogtepunt van zijn carrière definitief voorbij.

'Seine letzten Pan-Gestalten verraten etwas wie Resignation des von der Nymphe Verratenen, der optimalen Lustgewinn angestrebt und nicht erhalten hat. Darüber hinaus wird Pan jetzt zum Symbol eines untergeganen Arkadien' (Mendgen p. 71).

Het schilderij van rond 1920 toont ons een oudere, grijs geworden Pan, wiens silhouet afsteekt tegen de lichtblauwe hemel. Zijn streken heeft hij echter nog niet verloren, zoals blijkt uit zijn geniepige lachje en guitige ogen. Nog steeds worden zijn innerlijke driften aangewakkerd door Eros. Maar zoals de oude Pan de jonge meisjes nauwelijks nog verlokken kan, zo ook werd de houding van de jongere critici tegenover Stucks kunst onverschillig.

In the years after the First World War little was heard of Stuck. While before he had been showered with honours, now the high point of his career had clearly passed.

'His last Pan-figures have something of the resignation of one who has been betrayed, of a creature who has sought nothing but optimum pleasure and has not attained it. In addition, Pan has now become the symbol of a lost Arcadia' (Mendgen p. 71).

The painting of around 1920 shows an older, greying Pan whose silhouette stands out against the light blue sky. He has not forgotten his old tricks, however, as can be seen from his sly smile and roguish eyes. His inner urges are still aroused by Eros. But just as the young girls are now rarely tempted by the ageing Pan, so the younger critics are increasingly indifferent to Stuck's art.

■ *Fig. 58*
Title page of the journal *Pan* (Titelblad van het tijdschrift *Pan*)
April/May 1895
Design: Franz von Stuck





64
Children sleighing
(Rodelende kinderen)
1922
oil on canvas, 42.4 x 69.2 cm
signed lower left: Franz von Stuck
private collection

Voss 555/12, Stuck 1993/94 no. 38, Mendgen p. 80-85, fig. p. 85

Met snelle, vloeiende penseelstreken schildert Stuck hier de impressie van een stel vrolijke kinderen, die in volle vaart de besneeuwde helling af glijden. De kinderen op de slee tekenen zich als een sjabloon af tegen de witte achtergrond.

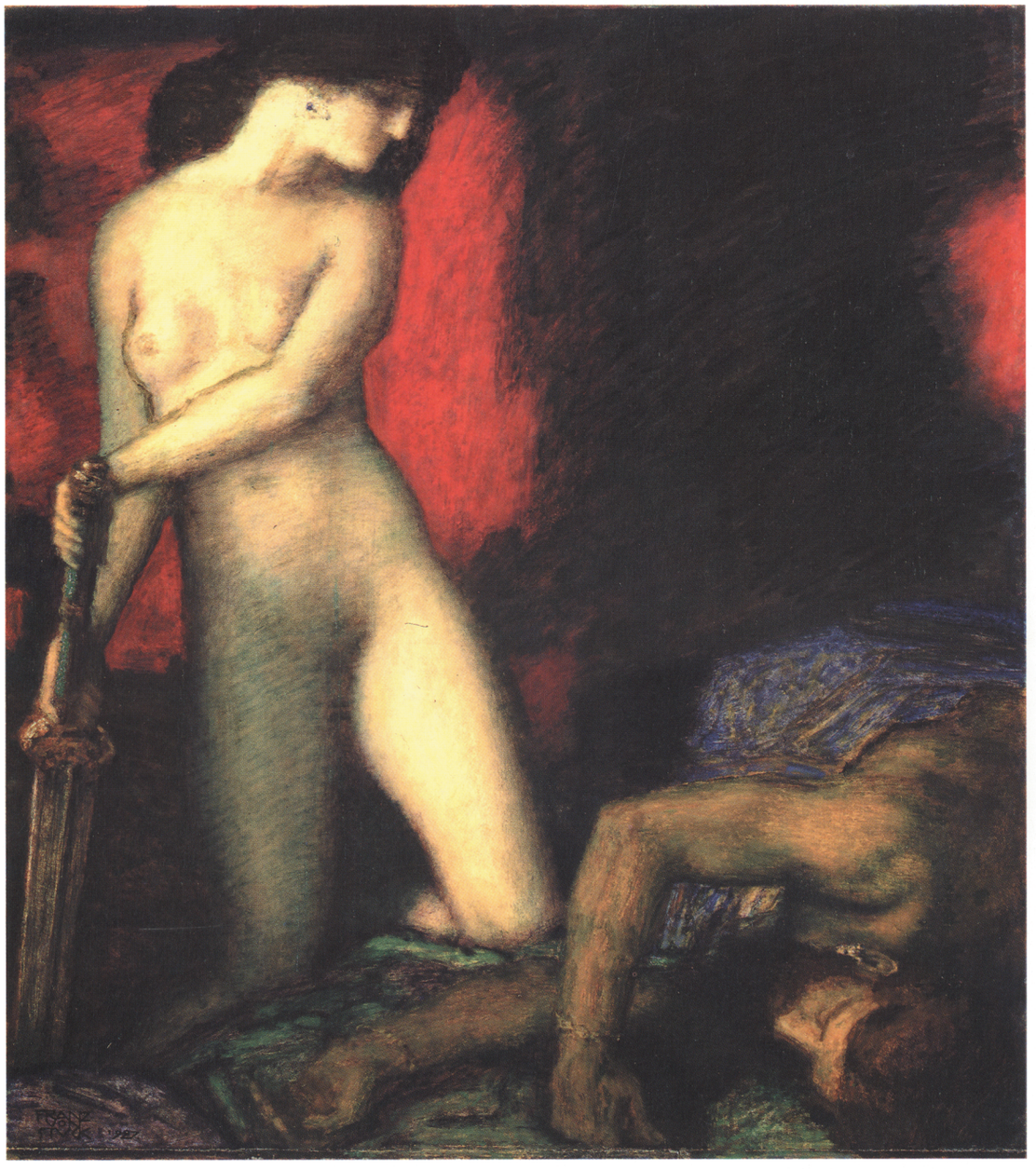
De beelduitsnede is bijzonder geraffineerd en geeft het idee van een snap-shot. Waarschijnlijk is ook de compositie van dit werk, zoals van zovele andere schilderijen, zorgvuldig voorbereid met behulp van foto's. Door de oversnijdingen aan de beeldrand wordt de beschouwer direct het beeld in getrokken en met de scène geconfronteerd.

Rodelende kinderen getuigt tevens van een versobering van het palet: de voor Stuck zo typerende heldere, contrastrijke kleuren zijn teruggedrongen tot donkerbruine vlakken tegen een licht fond, waarbij alleen de gele slee in de linkerhoek en de jongen met het groene pak voor kleurrijke accenten zorgen. De combinatie van een vlakke, decoratieve compositie, een sterke beelduitsnede, een vlotte toets, en het voor Stuck zo uitzonderlijke alledaagse thema zijn kenmerkend voor het werk van Franse Nabis-kunstenaars, met name Pierre Bonnard.

With quick, fluent brush strokes Stuck here paints an impression of happy children sliding down the snow-covered slope at full speed. The children on sleighs stand out from the white background as if stencilled.

The framing of the image is exceptionally subtle and gives the effect of a snapshot. The composition, as with so many other paintings, was probably carefully worked out with the aid of photographs. The many points at which the image overlaps the edge of the canvas serve to draw the viewer in and confront him with the scene.

***Children sleighing* also reveals a more sober palette: the bright, richly contrasting colours so typical of Stuck have given way to dark brown areas against a light ground, and the only colour accents are the yellow sleigh in the left corner and the boy in the green outfit. The combination of a flat, decorative composition, strong framing, a fluent touch and the, for Stuck, unusually everyday theme are characteristic of the French Nabis artists, and in particular Pierre Bonnard.**



65
Judith and Holofernes
(Judith en Holofernes)
1927
oil on panel, 80.8 x 73.7 cm
signed lower left: Franz von Stuck 1927
private collection

Voss 595/181, Stuck 1982 no. 110, Marées p. 155, fig. 7, Stuck 1993/94 no. 46

De heldhaftige bijbelse Judith die de vijandige veldheer Holofernes verleidt en daarna doodt, is het symbool van de heerschappij van de vrouw over de man. Nadat de man zijn sexuele driften bevredigd heeft moet hij zijn extase met de dood bekopen en worden de rollen omgedraaid: nu is de man het lustobject van de vrouw, die haar slachtoffer elimineert.

In tegenstelling tot Stucks moorddadige, perverse *Salomé* (fig. 20), ontbreken bij dit schilderij de versierende, decoratieve elementen en de expressieve gezichtsuitdrukkingen. Het thema wordt gereduceerd tot abstracte kleurvlakken en zwaar geaccentueerde contouren, met de nadruk op contrastwerking: de blanke huid van de geknielde Judith tegenover de donker gekleurde, liggende gestalte van Holofernes. De duistere schaduwen op de achtergrond in combinatie met het vlammende rood versterken het dramatische effect.

Vanaf ongeveer 1905 wordt de invloed van de Duitse kunstenaar Hans von Marées op Stucks schilderkunst steeds duidelijker zichtbaar (Marées p. 155); niet alleen in de vereenvoudiging van de vormen, het abstraheren, maar vooral wat betreft de verfbehandeling en penseelvoering. Het modelleren van het naakte lichaam vanuit de donkere achtergrond door middel van gearceerde contouren is typisch voor het late werk van Marées en is bijvoorbeeld ook te zien bij Stucks *Strijd om de vrouw* (cat. 66).

The biblical heroine Judith, who seduced the enemy general Holofernes and then killed him, symbolises the dominance of woman over man. After the man has satisfied his sexual urges he must pay for his ecstasy with his death, and the roles are reversed: now the man is the woman's sex object and she eliminates her victim.

This painting lacks the ornamental, decorative elements and the telling facial expressions of Stuck's murderous, perverse *Salome* (fig. 20). The theme is reduced to abstract areas of colour and heavily accentuated contours, with the stress on contrast effects: the white skin of the kneeling Judith set against the dark-coloured, lying figure of Holofernes. The gloomy shadows in the background in combination with the flaming red heighten the dramatic effect.

From about 1905 the influence of the German artist Hans von Marées on Stuck's painting becomes increasingly evident (Marées p. 155), not only in the simplifying of the forms, the abstraction, but above all in the handling of paint and the brushwork. The modelling of the naked body out of the dark background by means of hatched contours is typical of Marées's late work and can also be seen, for example, in Stuck's *Fight for the female* (cat. 66).



66
Fight for the female
(Strijd om de vrouw)
1927
oil on panel, 71 x 73 cm
signed lower right: Franz von Stuck 1927
private collection

Voss 598/69, Stuck 1982 no. 129, Mendgen p. 43-45, fig. p. 45

Kort voor zijn dood nam Stuck nogmaals het thema van de strijd om de vrouw ter hand (zie ook *Kentaurengevecht,* cat. 20), deze keer zonder mythologische verwijzing. In een nauwe doorgang tussen steile rotswanden, een vergelijkbare setting als op het schilderij *De moordenaar* (cat. 11), vechten twee naakte mannen om een vrouw die angstig in de hoek staat toe te kijken.

Het anders zo uitbundige kleurenpalet is tot een minimum gereduceerd en sombere, bruine tonen overheersen. Opvallend is de lichtblauwe contourlijn om de benen van de vechtende mannen, die de twee figuren niet alleen oplicht uit hun omgeving, maar ook een irreëel effect geeft. Compositorisch is het beeldvlak in twee helften verdeeld: rechts een lichte zone met de twee mannen als hoofdacteurs in het spotlicht, links op de bühne in de donkere coulisse de vrouw als trofee, de oorzaak van de strijd.

Stucks enscenering mag dan toneelmatig zijn, het onderwerp is wel degelijk synoniem met de werkelijkheid: de man met zijn brutale oer-instincten, die op grond van zijn natuur zich gedwongen voelt om als sterkste uit de strijd te komen om vervolgens zijn sexuele driften te kunnen botvieren, en de vrouw als een gedwee, volgzaam type. Individuele, psychologische trekken ontbreken dan ook volledig bij Stuck: 'Ich möchte die Kraft des Mannes und die Schmiegsamkeit des Weibes verherrlichen' (Stuck 1892/93).

Shortly before his death Stuck returned to the theme of the fight for the female (see also *Centaurs fighting,* cat. 20), this time without a mythological reference. In a narrow passage between steep walls of rock, a setting similar to that of the painting *The murderer* (cat. 11), two naked men fight over a woman who watches anxiously from a corner.

The otherwise so exuberant palette is reduced to a minimum and somber, brown tones predominate. There is a striking pale blue contour around the legs of the fighting men which not only lights them out of the background but also gives an effect of unreality. Compositionally the painting is divided into two halves: to the right a light zone with the two men as the protagonists in the spotlight; to the left of the stage in the dark wings the woman as trophy, the cause of the struggle.

Stuck's staging of the scene may look theatrical, but the subject nonetheless corresponds to reality: man with his brutal basic instincts feels compelled by his nature to emerge from the battle as the victor so that he can give vent to his sexual urges; woman as a docile, submissive type. With Stuck there is accordingly a complete absence of individual, psychological traits: 'I want to celebrate the strength of the male and the soft pliancy of woman' (Stuck 1892/93).



67
Wind and waves (Wind en golven)
1928 (unfinished / onvoltooid)
oil on canvas, 68 x 100.5 cm
unsigned
private collection

Voss 610/252, Stuck 1982 no. 130, Stuck 1993/94 no. 52, Mendgen p. 90-91, fig. p. 91

Het motief van de naakte jongeling die zich vol verlangen uitstrekt om het verleidelijke, ivoorblanke lichaam van de 'waternimf' te pakken is ontleend aan *De groene afgrond,* ook bekend onder de titel *Sirene* (1890, Galleria d'Arte Moderna Ricci-Oddi, Piacenza) van de Italiaanse symbolist Giulio Aristide Sartorio. Op het schilderij van Sartorio duikt de jonge man in een vergelijkbare houding naar de vrouw, die zich gewillig overgeeft aan haar minnaar.

Bij Stuck wordt deze compositie vertaald in twee van de elementen van de kosmos: lucht en water. Konrad Weiß omschreef dit werk, geëxposeerd op de Ere-tentoonstelling van Stuck in het Glaspalast als een 'Gewiegt-sein, ein Stürzen und Heben, ein Eindringen in die Elemente und doch ein Nicht-eindringen-können, ein Verkörpern und ein Entfliehen aus der Verkörperung'.

Wind en golven toont Stucks kleurentheorie, zoals hij die aan de Academie aan zijn leerlingen uitlegde: 'Kalte und warme Farben haben verschiedene räumliche Qualitäten in Bezug auf die Fläche und den Raum: vor und zurück. Die Farben wirken aus eigener Qualität vor- oder zurücktretend auf der Fläche. Lichtfarben sind dabei kalt und treten zurück. Schattenfarben wirken warm und drängen nach vorn'.

Het schilderij stond nog onvoltooid op de ezel, toen Stuck 30 augustus 1928, op 65-jarige leeftijd, in zijn villa overleed.

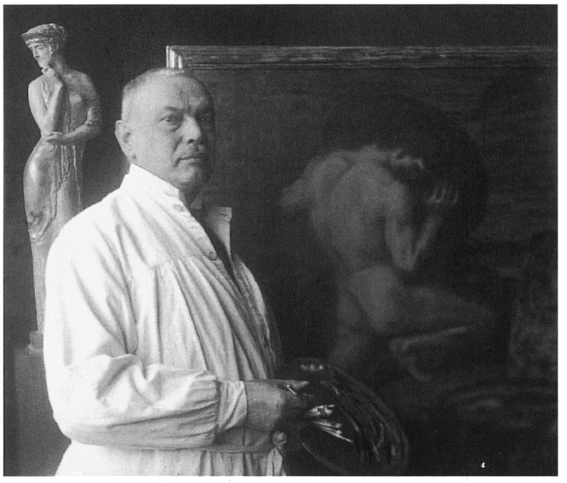
The motif of the naked youth who ardently stretches out to take the enticing, ivory-white body of the 'water nymph' is derived from *The green abyss,* also known under the title *Siren* (1890, Galleria d'Arte Moderna Ricci-Oddi, Piacenza) by the Italian Symbolist Giulio Aristide Sartorio. In Sartorio's painting the young man dives in a similar pose towards the woman, who gives herself to her lover willingly.

In Stuck's version this composition is translated into two of the elements of the cosmos, air and water. Konrad Weiss described this work when it was shown at the memorial exhibition for Stuck at the Glaspalast as 'a rocking, a falling and rising, a penetration into the elements and, at the same time, a revelation of the impossibility of such entry, at once an embodiment and a flight from the bodily'.

***Wind and waves* reveals Stuck's theory of colour, as he expounded it to his students at the Academy: 'Cold and warm colours have different spatial effects; depending on the surface and the surroundings they either approach or withdraw. Their internal properties make them advance or retreat on the surface. "Light" colours are cold and seem to recede. "Shadow" colours are warm and push forward'.**

The painting was still incomplete on his easel when on 30 August 1928, at the age of 65, Stuck died in his villa.

Chronologie



■ *Fig. 59*
Stuck in his studio with *Helen* (cat. 61) and *Sisyphus* (cat. 62)
(Stuck in zijn atelier met *Helena* (cat. 61) en *Sisyphos* (cat. 62)
c. 1920
photograph
private collection

1863
Op 23 februari 1863 wordt Franz Stuck geboren in het Beierse dorpje Tettenweis.

1878
Studie aan de Kunstgewerbeschule in München. Deze praktische opleiding legt de basis voor zijn latere carrière.

1881
Stuck studeert tot 1885 aan de Akademie der bildenden Künste in München onder Wilhelm Lindenschmit en Ludwig von Löfftz.

1882
Opdracht om tekeningen te leveren voor *Allegorien und Embleme,* uitgegeven door Gerlach & Schenk.

1886
Tekeningen voor *Karten und Vignetten.*

1887
Tot 1892 werkt Stuck als karikaturist voor het Münchener tijdschrift *Fliegende Blätter.*

1889
Stuck stelt drie schilderijen tentoon in het Münchener Glaspalast: *Innocentia, De paradijswachter* en *Vechtende faunen.* Met *De paradijswachter* wint hij een gouden medaille.

1892
Stuck is een van de oprichters van de Münchener Secession.

1893
Op de wereldtentoonstelling van Chicago wint Stuck een medaille. In hetzelfde jaar wordt hem de titel van koninklijke professor verleend. De Secessionsbeweging krijgt daarmee officieel erkenning. Het schilderij *De Zonde,* Stucks nieuwste hit, wordt gekocht door de Neue Pinakothek.

1895
De populaire kunstenaar wordt benoemd tot professor aan de Akademie der bildenden Künste.

1897
Stuck trouwt met de Amerikaanse Mary Lindpaintner.

1898
De firma Heilmann & Littmann bouwt de Villa Stuck, naar Stucks eigen ontwerp. De totale inrichting is gebaseerd op zijn concept.

1900
Voor de meubels uit zijn villa, geëxposeerd op de Parijse Wereldtentoonstelling, ontvangt Stuck een gouden medaille. Verschillende leerlingen, die later tot de belangrijkste kunstenaars van de twintigste eeuw behoren, zoals Paul Klee en Wassily Kandinsky, bezoeken zijn schilderklas.

1905
Op 9 december 1905 verleent Luitpold, prinsregent van Beieren, Stuck het 'Ritterkreuz des Verdienstordens der Bayerischen Krone' en daarmee de adelstitel.

1909
Italiaanse critici loven Stucks werken op de Biennale van Venetië.

1913
Op de vijftigste verjaardag van Münchens laatste 'kunstenaarsvorst' eren zijn studenten hem met een fakkeloptocht. De sculptuur *Amazone* wordt in een levensgrote versie uitgevoerd (zie fig. 60).

1914
Een nieuw atelier met speciale voorzieningen voor sculptuur wordt gebouwd.

1928
De Technische Hochschule verleent Stuck een eredoctoraat, kort voor zijn dood op 30 augustus.

Chronology

1863
On 23 February 1863 Franz Stuck is born in the Bavarian village of Tettenweis.

1878
Study at the Kunstgewerbeschule in Munich. This practical training forms the foundation of his later career.

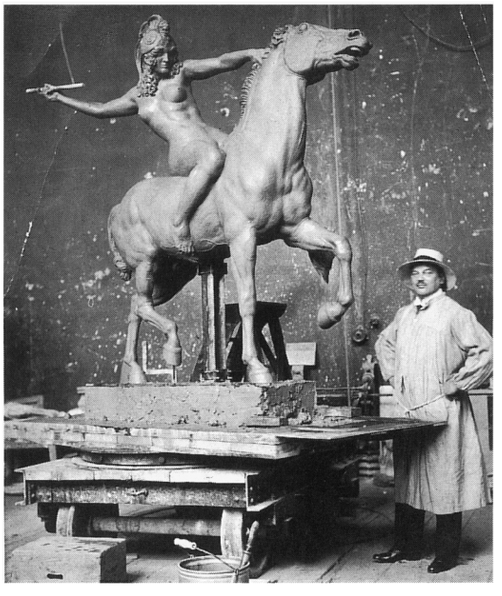
1881
Stuck studies at the Akademie der bildenden Künste in Munich under Wilhelm Lindenschmit and Ludwig von Löfftz until 1885.

1882
Commission to illustrate *Allegorien und Embleme,* published by Gerlach & Schenk.

1886
Illustrations for *Karten und Vignetten.*

1887
From 1887 to 1892 Stuck works as a caricaturist for the Munich magazine *Fliegende Blätter.*

1889
Stuck exhibits three paintings at Munich's Glaspalast: *Innocentia, The guardian of paradise* and *Fighting fauns. The guardian of paradise* wins a gold medal.



■ *Fig. 60*
Stuck with the model for the life-size version of the *Amazon*
(Stuck met het model voor de levensgrote versie van zijn *Amazone*)
1913
photograph
private collection

1892
Stuck is one of the founding members of the Munich Secession.

1893
At the World's Fair in Chicago Stuck wins a medal. In the same year, he is appointed to a royal professorship. The Munich Secession movement thus receives official support. The painting *Sin,* Stuck's latest sensational work, is bought by the Neue Pinakothek.

1895
The popular artist is appointed professor at the Akademie der bildenden Künste.

1897
Stuck marries the American Mary Lindpaintner.

1898
The firm Heilmann & Littmann constructs the Villa Stuck, according to the artist's own designs, which extend to the interior decoration throughout.

1900
For the furniture of his villa, exhibited at the World's Fair in Paris, Stuck receives a gold medal.
Several artists later of major stature attend his painting class, among them Paul Klee and Wassily Kandinsky.

1905
On 9 December 1905 Prince Regent Luitpold of Bavaria confers on Stuck the 'Knight's Cross of the Order of Merit of the Bavarian Crown', elevating him to the aristocracy.

1909
Italian critics praise Stuck's work presented at the Venice Biennale.

1913
On the fiftieth birthday of Munich's last 'prince of artists' his students honour him with a torchlight procession. The *Amazon* sculpture is cast in a life-size version (see fig. 60).

1914
A new studio with special facilities for sculpture is built.

1928
The Technical University confers an honorary doctorate on Stuck shortly before his death on 30 August.

Bibliography

Allegorien und Embleme
Martin Gerlach (ed.), *Allegorien und Embleme,* Vienna 1882-84

Hermann Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus,* Dresden / Leipzig 1891

Bauböck
Max Bauböck, 'Die Osternberger Künstlerkolonie. Aus Aufzeichnungen Hugo von Preens (1854-1941)', *Innviertler Künstlergilde Jahrbuch,* 1967/68, p. 19-35

Berlepsch
Hans Eduard von Berlepsch, *Die erste Münchener Jahres - Austellung,* Munich 1889

Bierbaum 1893
Otto Julius Bierbaum, Franz Stuck, *Über hundert Reproductionen nach Gemälden und Plastischen Werken, Handzeichnungen und Studien,* Munich 1893

Bierbaum 1899
Otto Julius Bierbaum, *Stuck,* Künstler-Monographien XLII, Bielefeld / Leipzig 1899

Bierbaum 1900
Otto Julius Bierbaum, *Pan im Schilf,* Berlin 1900

Bierbaum 1901
Otto Julius Bierbaum, *Irrgarten der Liebe,* Leipzig 1901

Otto Julius Bierbaum, 'Franz Stuck', *Die Zukunft* XVII, vol. 65, no. 5, Berlin 1908, p. 184-188

Alex Braun, *Münchener Silhouetten nach dem Leben. Blätter zu Münchens Kunst- und Kulturgeschichte,* Munich 1918, p. 89-94

Carossa
Hans Carossa, 'Das Jahr der schönen Täuschungen', in: *Gesammelte Werke,* II, Leipzig 1949

Daffner
Hugo Daffner, *Salome, Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst,* Munich 1912

Eugen Diem, *Franz von Stuck,* Drei Eulen Kunstbücher III, Munich 1927

Draguet
Michel Draguet, *Khnopff 1858-1921,* Brussels 1995

Dry-von Zezschwitz
Beate Dry-von Zezschwitz, 'Der Faun und die Schöne', *Weltkunst* 58, no. 20, 15.10.1988, p. 3059-3064

Bram Dijkstra, *Idols of Perversity, Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture,* New York / Oxford 1986

Heidi C. Ebertshäuser (ed.), *Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Zeugnisse, Manifeste, Kritiken zur Münchner Malerei,* Munich 1983

Eduard Engels, 'Bei Franz Stuck', *Die Gegenwart* 59, Munich 1901, p. 103

Erich Felder, 'Franz von Stuck', *Nord und Süd. Eine deutsche Monatsschrift* 33, vol. 130, no. 388, July 1909, p. 112-116

Aemil Fendler, 'Franz Stuck', *Illustrirte Zeitung,* vol. 115, no. 3000, 27.12.1900, p. II-XVII

Filipponi
Aldo Filipponi, *Franz von Stuck (1863-1928): Dalla Grafica Giovanile alla Secessione di Monaco del 1892,* Tesa di Laurea, Milan 1991

Florman
Lisa Florman, 'Gustav Klimt and the Precedent of Ancient Greece', *The Art Bulletin* 72, no. 2, June 1990, p. 310-326

Fontane
Theodor Fontane, 'Eine frühe zeitgenössische Beachtung', in: *Briefe,* II, Berlin 1969, p. 179-182, no. 325

Frömer
Bianca Frömer, *Studien zu den Zeichnungen Franz von Stucks,* Magisterarbeit, Tübingen 1983

Germain
André Germain, *Franz Stuck et Leo Samberger. Les Idées dans la Peinture allemande contemporaine,* Paris 1903

Goldschmidt
Hans E. Goldschmidt, *Quer Sacrum. Wiener Parodien und Karikaturen der Jahrhundertwende,* Vienna / Munich 1976

Gross
Friedrich Gross, *Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918,* Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit, Marburg 1989

Günther
Hubertus Günther, 'Nautilus, ein unbekanntes Frühwerk von Franz von Stuck', *Weltkunst* 49, no. 8, 15.4.1979, p. 943-945

Cornelius Gurlitt, 'Franz von Stuck und die Kritik', *Die Kunst unserer Zeit. Eine Chronik des modernen Kunstlebens,* II (1. half-year), Munich 1910, p. 189-208

Georg Habich, 'Villa Stuck', *Kunst und Handwerk* 49, no. 7, 1899, p. 185-207

Hausenstein
Wilhelm Hausenstein, 'Franz Stuck. Zur Soziologie seiner Kunst', *Frauenwelt,* 20.10.1928

Heilmann
Angela Heilmann, *Die Plastik Franz von Stucks. Studien zur Monographie und Formentwicklung,* Dissertation, Technische Universität, Munich 1985

Alexander Heilmeyer, 'Franz von Stuck', *Das Plakat* 10, 1919, p. 37-40

Heine
Heinrich Heine, *Buch der Lieder* in: *Sämtliche Werke,* Leipzig 1887

Richard Hermann and Jost Hermand, *Stilkunst um 1900,* Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus IV, Berlin 1967

Herbert Hirth, 'Villa Stuck', *Kunst für Alle* 14, no. 19, 1.7.1899, p. 289-293

Helga D. Hofmann, 'The Villa Stuck - a Masterpiece of the Bavarian-Attic Style', *Apollo* 49, no. 117, November 1971, p. 384-395

Hofmannsthal
Hugo von Hofmannsthal, 'Franz Stuck', in: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben,* vol. 3 (Prosa I), Frankfurt am Main 1950, p. 196-201

Hans H. Hofstätter, 'Zur heutigen Beurteilung von Werk und Wirkung Franz von Stucks. Das Problem der Jugendstilmalerei', in: *Der Weg ins 20. Jahrhundert,* ed. Helmut Seling, intr. Kurt Bauch, Heidelberg / Munich 1959, p. 139-141

Hans H. Hofstätter, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei,* Cologne 1963

Hans H. Hofstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende,* Cologne 1965

Hoh-Slodczyk
Christine Hoh-Slodczyk, *Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert,* Munich 1985

Howe
Jeffery W. Howe, *The Symbolist Art of Fernand Khnopff,* Ann Arbor 1979

Karten und Vignetten
Martin Gerlach (ed.), *Karten und Vignetten.* Zinkographien nach Original-Zeichnungen von F. Stuck, Vienna 1886-87

Kirstein
Ulrich Kirstein, *Franz Stucks Gemälde 'Der Krieg' von 1894. Rezeption und Interpretation eines vergessenen Skandalbildes,* Magisterarbeit, Augsburg 1993/94

Langer
Heinz Langer, 'Bei Franz Stuck', *Münchner Sonntags-Zeitung,* 20.6.1920, in: Stuck 1990/91, p. 20-21 and Stuck 1992, p. 109-110

Reinhold Lindemann, 'Franz von Stuck und Münchens künstlerische Mission', *Hochland* 26, no. 1, August 1929, p. 552-555

Horst Ludwig, 'Der frühe Stuck und die gründerzeitlichen Symbolisten', *Weltkunst* 54, no. 3, 1.2.1984, p. 205-208

Horst Ludwig, 'Der frühe Stuck und die Freilichtmalerei', *Weltkunst* 54, no. 7, 1.4.1984, p. 999-1002

Carl von Lützow, 'Franz Stuck', *Zeitschrift für Bildende Kunst* 6, Neue Folge, Leipzig 1895, p. 20-25

Makela
Maria Martha Makela, *The Munich Secession: Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich,* Princeton (New Jersey) 1990

Mann
Thomas Mann, 'Gladius Dei', first edition in *Die Zeit,* Wien 1902, vol. 32, no. 406/407, reprinted in : *München leuchtete,* p. 11-20

Karl Marilaun, 'Bei Franz Stuck', *Neues Wiener Journal,* 10.8.1923, in: Stuck 1990/91, p. 22-23 and Stuck 1992, p. 111-112

Julius Meier-Graefe, *Die Weltausstellung in Paris, 1900,* Paris / Leipzig 1900

Meier-Graefe
Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst,* II, Stuttgart 1904

Franz Hermann Meissner, 'Franz Stuck. Ein modernes Künstlerbildniss', *Die Kunst unserer Zeit,* 1. half-year, Munich 1898, p. 1-32

Meissner
Franz Hermann Meissner, *Franz Stuck,* Das Künstlerbuch III, Berlin / Leipzig 1899

Eva Mendgen, *Künstler rahmen ihre Bilder. Zur Geschichte des Bilderrahmens zwischen Akademie und Sezession,* Constance 1991, p. 72-86

Mengden
Eva Mendgen, *Franz von Stuck 1863-1928. Ein Fürst im Reiche der Kunst,* Cologne 1994

Fritz von Ostini, 'Franz Stuck', *Nord und Süd* 19, vol. 73, 1895, p. 310-322

Ostini
Fritz von Ostini, 'Franz Stuck', *Kunst für Alle* 19, no. 2, 1.10.1903. p. 1-7, 33-48

Fritz von Ostini, 'Franz von Stuck und sein Haus', *Innendekoration* 20, 1909, p. 397-428

Fritz von Ostini (intr.), *Franz von Stuck. Das Gesamtwerk,* Munich 1909

Hans Joachim Peters, 'Der Maler und sein Modell, Das Geheimniss der schönen Amazone', *Quick* 22, no. 18, 30.4.1969, p. 78-83

Eugen Roth, *Der Glaspalast in München, Glanz und Ende, 1854-1931,* Munich 1971

Rüttenauer
Benno Rüttenauer, 'Franz von Stuck', *Die Propyläen* 10, no. 21, 21.2.1913, p. 321-323

Sailer
Anton Sailer, *Franz von Stuck. Ein Lebensmärchen,* Munich 1969

Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth (ed.), *Das Phänomen Franz von Stuck. Kritiken, Essays, Interviews 1968-1972* (contributions by Kurt Fassmann, Laszlo Glozer, Werner Hager, Helga D. Hofmann, Takahashi Iwao, Hans Lehmann, Hans J. Scheller, Doris Schmidt, Helmut Schneider, Ingrid Seidenfaden, Gottfried Sello, Dolf Sternberger and Heinrich Voss), Munich 1972

Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth, 'Salome', *Du* VIII, 1981, p. 20-59

Georg Schwarz, *Der letzte Malerfürst. Franz von Stuck,* Mühlacker 1978

Christoph Schwingenstein, 'Eine Athenastatue in der Münchner Glyptothek', *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 3, vol. XXVII, 1976, p. 56

Hans W. Singer (ed.), *Stuck,* Meister der Zeichnung III, Leipzig 1912

Spier
Anna Spier, 'Franz Stuck' *Westermanns Illustrierte Monatshefte* 38, no. 76, vol. 455, August 1894, p. 545-563

Stang
Ragna Stang, *Edvard Munch. The Man and his Art,* New York 1979

Dolf Sternberger, 'Das Reich der Schönheit. Über Franz von Stuck', in: *Über den Jugendstil und andere Essays,* Hamburg 1956, p. 103-106

Franz von Stuck, 'Kunststadt München', *Sonderheft 'München' der Zeitschrift 'Nord und Süd',* 1908, in: Stuck 1990/91, p. 18-19, en Stuck 1992, p. 113-114

Stuck 1892/93
Franz von Stuck, *'Lebenslauf', geschrieben an den Schriftsteller Fritz von Ostini,* Winter 1892/1893, in: Heilmann p. 378-381, Stuck 1990/91, p. 15-17, and Stuck 1992, p. 115-117

Ariane Thomalla, *Die 'Femme Fragile'. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende,* Düsseldorf 1972

Hermann Uhde-Bernays, *Die Münchener Malerei im neunzehnten Jahrhundert, II. Teil: 1850-1900,* ed. Eberhard Ruhmer, Munich 1983

Vollmer 1902
Hans Vollmer, *Franz Stuck,* Bedeutende Männer aus Vergangenheit und Gegenwart XI, Berlin 1902

Vollmer 1917
Hans Vollmer, 'Franz von Stuck. Abendstern', *Meister der Farbe. Europaïsche Kunst der Gegenwart,* no. 166, 1917

Heinrich Voss, 'Franz von Stuck as a Painter', *Apollo* 94, no. 117, November 1971, p. 378-383

Voss
Heinrich Voss, *Franz von Stuck, Werkkatalog der Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus,* Munich 1973

Wäcker
Erika Wäcker, *Die Darstellung der tanzenden Salome in der bildenden Kunst zwischen 1870 und 1920,* Dissertation, Berlin 1993

Weese
Arthur Weese, 'Franz Stuck. Eine Analyse', *Die graphischen Künste* 26, 1903, p. 1-31

Konrad Weiß, 'Ehrenausstellung Franz von Stuck', Glaspalast 1929, *Münchener Neueste Nachrichten,* 19.6.1929

Wietek
Gerhard Wietek (ed.), *Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte,* Munich 1976

Georg Jakob Wolf, 'Franz von Stuck', *Kunst für Alle* 26, no. 1, 1.10.1910, p. 1-13

Zürcher
Hanspeter Zürcher, *Stilles Wasser. Narziss und Ophelia in der Dichtung und Malerei um 1900,* Bonn 1975

Catalogues

Bremen
Katalog der Skulpturen in der Kunsthalle Bremen (Ursula Heidereich, ed.), Bremen 1993

Düsseldorf
Die Gemälde des 19. Jahrhunderts, Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf 1981

Fotografische Bildnisstudien zu Gemälden von Lenbach und Stuck (Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth, ed.), Museum Folkwang, Essen 1969

Het Geheim
Het Geheim. Duitse schilderkunst van allegorie en symboliek 1870-1900, Museum voor Stad en Lande, Groningen 1972

Gunzenhauser
Franz von Stuck, Ölbilder, Zeichnungen, Skulpturen, Galerie Gunzenhauser, Munich 1981

In Perfect Harmony
In Perfect Harmony, picture & frame 1850-1920 (Eva Mendgen, ed.), Van Gogh Museum, Amsterdam / Kunstforum, Vienna 1995

Jugendstilmusik
Jugendstilmusik? Münchner Musikleben 1890-1918, Bayerische Staatsbibliothek, Munich 1987

Kampf der Geschlechter
Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850-1930 (Barbara Eschenburg and Helmut Friedel, ed.), Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich 1995

Lenbach
Franz von Lenbach, 1836-1904, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich 1987

Lost Paradise
Lost Paradise. Symbolist Europe (Jean Clair, ed.), The Museum of Fine Arts, Montreal 1995

Marées
Hans von Marées (Christian Lenz, ed.), Neue Pinakothek / Schackgalerie, Munich 1988

Mit Kamera, Pinsel und Spritzpistole. Realistische Kunst in unserer Zeit, Städtische Kunsthalle, Recklinghausen, Ruhrfestspiele Recklinghausen 1973

Munch und Deutschland
Munch und Deutschland, Hamburger Kunsthalle / Hypo-Kulturstiftung, Munich / Nationalgalerie, Berlin 1994/95

München leuchtete
'München leuchtete'. Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900 (Peter-Klaus Schuster, ed.), Staatsgalerie Moderner Kunst / Haus der Kunst, Munich 1984

Münchener Secession
Die Münchener Secession und ihre Galerie (Renate Heise, ed.), Stadtmuseum, Munich 1975

Münchner Schule
Die Münchner Schule, 1850-1940, Neue Pinakothek, Munich 1979

Die Prinzregentenzeit (Norbert Götz and Clementine Schack-Simitzis, ed.), Stadtmuseum, Munich 1988/89

Secession. Europäische Kunst um die Jahrhundertwende, Haus der Kunst, Munich 1964

Simbolismo
Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides, Centro atlantico de arte moderna, Gran Canaria 1990

Stuck-Ausstellung, Galerie Heinemann, Munich 1909

Franz von Stuck, Neue Galerie, Schönemann & Lampl, Munich 1924

Ehrenausstellung Franz von Stuck, Glaspalast, Munich 1929

Stuck 1968
Franz von Stuck. Ausstellung zur Wiedereröffnung der Stuck-Villa am 9. März 1968 in der Stuck-Villa (contributions by Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth (ed.), Willi Geiger, Otto Heilmann, Helga D. Hofmann, Hans H. Hofstätter, Hans Purrmann, Dolf Sternberger and Hans Joachim Ziersch), Villa Stuck, Munich 1968 (re-edition 1972 / 1977)

Stuck 1982
Franz von Stuck (contributions by Michael S. Cullen, Eva Heilmann, Christine Hoh-Slodczyk, Annette Lettau, Horst Ludwig, Jochen Poetter, Henriette Väth, Heinrich Voss and Hans Joachim Ziersch), Villa Stuck, Munich 1982 (re-edition 1984)

Stuck 1989
Franz von Stuck und seine Schüler (contributions by Horst Ludwig (ed.), Rolf Otto Karnahl, Peter Pinnau, Thomas Zacharias), Villa Stuck, Munich 1989

Stuck 1990
Franz von Stuck und die Münchener Akademie von Kandinsky bis Albers (contributions by Gabriele Fahr-Becker, Horst Ludwig and Thomas Zacharias), Museo d'Arte Moderna, Bolzano / Bozen 1990

Stuck 1990/91
Der Künstler und seine Villa. Künstlerisches Programm und Gesammtkunstwerk (Eva Heilmann, ed.), Franz von Stuck Geburtshaus, Tettenweis 1990/91

Stuck 1991/92
Franz von Stuck und der Reichstagsbau (contributions by Michael S. Cullen and Eva Heilmann), Franz von Stuck Geburtshaus, Tettenweis 1991/92

Stuck 1992
Die Villa Stuck. Inszenierung eines Künstlerlebens (contributions by Jo-Anne Birnie-Danzker, Enno Bürmeister, Eva Heilmann and Alexander Rauch), Munich 1992

Stuck 1992/93
Franz von Stuck und die Münchener Secession (contributions by Eva Heilmann and Robin Lenman), Franz von Stuck Geburtshaus, Tettenweis 1992/93

Stuck 1993/94
Franz von Stuck. Gemälde, Zeichnung, Plastik aus Privatbesitz (contributions by Eva Heilmann and Alexander Rauch), Museum Moderner Kunst (Stiftung Wörlen), Passau / Franz von Stuck Geburtshaus, Tettenweis ('Das Plastische Werk')/ Bawag Fondation, Vienna / Villa Stuck, Munich / Schloß Johannisburg, Aschaffenburg 1993/94

Symboles et réalités
Symboles et réalités. La peinture allemande 1848-1905, Musée du Petit Palais, Paris 1985

Symbolisme
Het Symbolisme in Europa, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam / Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels / Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden / Grand Palais, Paris 1976/77

Colophon

Acknowledgements

Of all those who assisted me during the preparation of the exhibition and the catalogue, I would particularly like to mention the following: first of all, of course, Eva Heilmann, without whose enormous enthusiasm and helpfulness this exhibition could not have taken place;
Eva Mendgen, who gave me excellent advice;
Albert Ritthaler (Galerie Ritthaler); Gerwald Sonnberger (Museum für Moderne Kunst, Passau); Ulrich Pohlmann (Fotomuseum, Munich); Susan Cubitt (Karl & Faber); and the Museum Villa Stuck in Munich (Jo-Anne Birnie-Danzker, Barbara Hardtwig and Birgit Back).

We are most grateful to all those who have loaned works for the exhibition
Franz von Stuck, Eros & Pathos

T. Baumgarten Collection (Courtesy Galerie Ritthaler, Münich)
Katharina Büttiker Collection, Galerie Wühre 9 - Art Deco, Zurich
Georg Schäfer Collection, Schweinfurt
Kunstmuseum, Düsseldorf
Museum Folkwang, Essen
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
Museum der bildenden Künste, Leipzig
Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach
Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Neue Pinakothek), Munich
Museum Villa Stuck, Munich
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich
Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg
Kunsthaus Zürich
The Hearn Family Trust, New York
and the many private owners who wish to remain anonymous.

Back cover
Starry sky in the music room at the Villa Stuck (Sterrenhemel in de muzieksalon van de Villa Stuck)

This catalogue is published to coincide with the exhibition *Franz von Stuck, Eros & Pathos* at the Van Gogh Museum in Amsterdam from 29 September 1995 - 21 January 1996.

Concept
Edwin Becker

Editor
Sjraar van Heugten

Translation
Michael Hoyle (essay)
John Rudge (entries)

General Coordination
Aly Noordermeer

Secretary
Sandra Sihan

Design
Robert Schaap, Bergeyk

Printing
Waanders Printers, Zwolle

Photographs
All photographs have been generally provided by the museums or owners of the works.
With special thanks to Martin Bühler (fig. 42), Ursula Edelmann (cat. 12 and 20), Evelyn Hofer (figs. 24 and 26), Angel Pentchev (fig. 12) and Thijs Quispel.

With thanks to Novell Nederland

© Copyright 1995
Van Gogh Museum, Amsterdam /
Uitgeverij Waanders bv, Zwolle

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher.

CIP-gegevens Koninklijke Bibliotheek, Den Haag

Becker, Edwin

Franz von Stuck : eros & pathos / Edwin Becker. – Amsterdam : Van Gogh Museum ; Zwolle : Waanders [distr.]. – Ill. – (19th-century masters ; 5)
Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Van Gogh Museum, 29 september 1995-21 januari 1996. – Tekst in het Engels en Nederlands.
ISBN 90-400-9772-0 (Waanders)
NUGI 921/911
Trefw.: Stuck, Franz von / schilderkunst ; Duitsland ; geschiedenis ; 19e eeuw.

19th-century Masters

Naast aandacht voor Van Gogh en zijn tijdgenoten, richt het Van Gogh Museum zich ook in bredere zin op de internationale kunst uit de periode 1840-1914. Het presenteren van de serie '19de-eeuwse Meesters' past in deze opzet. Geen van deze kunstenaars wordt tot de grote meesters van de 19de eeuw gerekend, maar zij speelden elk op een eigen wijze een markante rol in het artistieke milieu van die tijd. Bovendien is hun oeuvre na hun dood niet of nauwelijks in monografische tentoonstellingen aan het publiek getoond. Met een selectie van de belangrijkste werken wordt een zo afgerond mogelijk beeld van deze kunstenaars geboden. Op deze manier krijgen hun werken de aandacht die ze verdienen en wordt tevens een completer beeld van de verschillende kunststromingen in de 19de eeuw gegeven.

While focusing on Van Gogh and his contemporaries, the Van Gogh Museum also takes a wider interest in international art from the period 1840-1914. Presenting the series of '19th-century Masters' conforms with this aim. Neither artist is regarded as a great master of the 19th century, but each in his own way played a striking role in the artistic milieu of the time. Since their death, their work has hardly if ever been shown to the public in solo exhibitions. With a selection from their most important work, the Van Gogh Museum aims to provide the most complete picture possible of these artists. In this way their work receives the attention it deserves and a more complete picture is given of the different artistic trends in the 19th century.

Reeds verschenen

1 Philippe Rousseau

2 Louis Welden Hawkins

3 Félix Bracquemond

4 Georges de Feure

5 Franz von Stuck

Published

1 Philippe Rousseau

2 Louis Welden Hawkins

3 Félix Bracquemond

4 Georges de Feure

5 Franz von Stuck



VAN GOGH MUSEUM Amsterdam

Waanders Uitgevers Zwolle

ISBN 90-400-9772-0